P 149

Revista de istorie și teorie LITERARĂ

ANUL XXXVI
1-2
ianuarie — iunie
1988

Director fondator: G. Călinescu

P 5040

În acest număr:

- *Idealul clasic în șapte prejudecăți*
- *Repere:* MAIORESCU, ARGHEZI, STĂNESCU, FILIMON, URMUZ
- Nicolae MANOLESCU: *Istoria critică a literaturii române.* I — **poezia medievală**
- *Profil:* Marin SORESCU, Emil CIORAN
- M. HEIDEGGER — *Ființă și timp* (V)
- *Inedit:* BĂLCESCU, CARAGIALE, HASDEU, H. P. BENGESCU, ELIADE
- *Confesiuni:* Al. PALEOLOGU, I. JIANU
- *În foileton:* OCTAVIAN GOGA **«Addenda» la «Jurnal politic»**

INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie și teorie LITERARĂ

Apare trimestrial sub egida

ACADEMIEI DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A R. S. ROMÂNIA

Director:
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
Membru corespondent al Academiei R. S. România

Colegiul editorial:
Redactor șef: Nicolae FLORESCU

Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA; Nicolae MECU;
I. OPRIȘAN; Mircea VASILESCU

Coperta: Eugen STOIAN
Prezentare grafică: Aurel BUDNIC

Redacționale

- Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Materialele reținute vor apărea în ordinea necesităților redacționale.
- Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacției: *București, Bd. Schitu Măgureanu, nr. 1, sector 5, cod 70626, of. poștal 1.*
- Abonamentele în țară se pot contracta la oficiile PTTR, agenții și factorii poștali, precum și prin expedierea prin mandat poștal a contracostului anual al revistei, pe adresa redacției. Informații la numărul de telefon: 50.42.86.

Cititorii din străinătate se pot abona prin ROMPRESFILATELIA — Sectorul Export-Import Presă, P. O. Box 12—201, telex: 10376 prsfir, București, Calea Griviței, nr. 64—66

Imprimarea:
Întreprinderea poligrafică Brașov
Str. Zizinului nr. 110

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

P149

Revista
de istorie
și teorie
LITERARĂ

ANUL XXXVI, Nr. 1—2 Ianuarie — Iunie 1988

Sumar

4 *Național și universal* (REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ)

CULTURĂ ȘI CREAȚIE

7 *Titu Maiorescu și cultura germană* (Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA)

FEȚELE UNUI VEAC

14 *«Unicitatea» sau «plurivalența»?* (Ștefan PASCU)
15 *Minimalism și maximalism etic* (Ion IANOȘI)
21 *Anii de ucenicie* (Pierre de BOISDEFFRE)
26 *Pseudojurnal* (Augustin BUZURA)
30 *Șapte prejudecăți despre idealul clasic* (Octavian PALER)

PUNCTE DE VEDERE

34 *În dezbatere — mitologia românească* (V): Silviu ANGELESCU, Ion Horațiu CRIȘAN, Victor KERNBACH, Petre URSACHE, Al. ZUB (Anchetă de I. OPRIȘAN)

REPERE FUNDAMENTALE

45 *Un monument literar: «Biblia de la București»* (I. C. CHIȚIMIA)
49 *Eminescu și ontologia arheității* — II (Theodor CODREANU)
54 *Mihail Sadoveanu — proiecții ale imaginarului.* — V (Nicolae FLORESCU)
60 *Nicolae Filimon — văl și revelație* (Ion CREȚU)
64 *Fenomenologia impresionismului critic la E. Lovinescu* — II (Eugen TODORAN)

POETICA

68 *Hegel și Plotin despre unitatea operei* (Ioan PÂNZARU)
73 *Biografia ideii de literatură. Evul Mediu* — II (Adrian MARINO)
79 *Demersul lui Jauss în analiza poemului* (Val. PANAITESCU)
85 *La typologie des calligrammes* (Adrian ROGOZ)
90 *Și totuși, «abaterea»...* (Iulian POPESCU)

P 5040

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

95 *De ce scriu? În ce cred?* (Răspund: Gheorghe GRIGURCU, Bedros HORASANGIAN, Cornel UNGUREANU)

ECHIVALENȚE

98 MARTIN HEIDEGGER
Sein und Zeit/*Ființă și timp* — V (Traducere și note: Dorin TILINCA. Consultant: Mircea ARMAN)
111 *Ultimul interviu al lui Martin Heidegger* — II (*Post scriptum*: Alexandru BOBOC)
119 *Glose la un poem de Stéphane Mallarmé* (Șerban FOARȚĂ)
123 *H. P. Bengescu în tălmăcirea lui Henri Jacquier* (Mircea MUTHU)

PERSPECTIVE

127 *Semnul mirării.* Călătoria ingenuă (Florin FAIFER)
135 *Ilarie Voronca și «starea de spirit» avangardistă* — II (Ion POP)
139 *Constantin Noica sau Calea lui «dicitur»* (Ion DUR)
146 *Grotescul arghezian* (Elvira SOROHAN)
153 *Nichita Stănescu, poet «cosmic»* (Carmen-Maria ROȘCA)

CONFESIUNI LITERARE

161 Ionel JIANU: *«Dintotdeauna am avut „demonul scrisului"...»*
165 Al. PALEOLOGU: *«Cînd Eminescu a început să curgă peste mine ca o cascadă»*
172 Paul MIHAIL: *«...adio, voi statui fără capete și coloane fără baze...»*

CONFLUENȚE

179 *La quête d'Henry James ou la nouvelle en tension* (Jean LACROIX)
183 *Intertext eminescian la Emil Botta* (Smaranda VULTUR)
187 *Între literatură și psihologie: Charles Mauron* (Ion SIMUȚ)
191 *Variantele unei traduceri din Leopardi* (Michaela ȘCHIOPU)
196 *Poezia vizuală românească. Repere cronologice* — II (Andrei OIȘTEANU)

CAPRICORN

204 *Alte precizări la «Memoriile» lui Mircea Eliade* (Mircea HANDOCA)
207 În exclusivitate: MIRCEA ELIADE — *Amintiri*, vol. 2 (text stabilit de autor pentru ediția românească) — III

ISTORIA CRITICĂ A LITERATURII ROMÂNE

Nicolae MANOLESCU
234 Partea I: *Literatura medievală.* Capitolul 1: *Poezia*

PROFIL CONTEMPORAN

MARIN SORESCU
250 *Complexul lui Iona* (Monica SPIRIDON)
254 *Valențele imaginarului* (Camelia Felicia DRĂGHICI)
258 *Mit și structură* (Andreea VLĂDESCU-LUPU)
262 *Efigii pe alte meridiane* — mărturii fotografice și literare

ROBERT ROJDESTVENSKI
266 *«Întrebarea e la fel de nemărginită ca și răspunsul la ea»* (Mărturii consemnate și versiune românească de Elena LOGHINOVSKI)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EMIL CIORAN
269 *Călătorie cu anatema* (Dan C. MIHĂILESCU)

273 MICHEL BUTOR
Itinerar spiritual — XVII (Transcriere de pe bandă de magnetofon și traducere de Melania MUNTEANU și Mihai RĂDULESCU)

FIȘE DE DICȚIONAR

276 *Ștefan Bezdechi* (Mircea MUTHU); *Alexandru Ciorănescu* (Mircea ANGHELESCU); *Victor Papilian* (Mircea ZACIU); *Bucur Țincu* (Nicolae MECU)

MATERIAL DOCUMENTAR

283 *Nicolae Bălcescu în primăvara și vara anului 1849* (Ioan CHINDRIȘ)
295 *G. Călinescu — Viața și opera.* III (Cronologie comentată de George MUNTEAN)
302 *Cînd s-a născut Ion Codru-Drăgușanu?* (Nicolae CODREA)

TEXTE ȘI PRETEXTE

303 *Les structures et les transformations du roman initiatique* (Daniela HODROVA)
309 *Urmuz: avers și revers* (Mircea VASILESCU)
312 *«Patul lui Procust» — roman bipolar* (Valeriu DEAC)
316 *Între Pantazi și Lafcadio* (Mihaela CONSTANTINESCU-PODOCEA)

BIBLIOTECĂ DE POEZIE ROMÂNEASCĂ

321 *Minorii sînt majoritari (IV): Versuri pentru chitara secolului al XIX-lea — Teodor Șerbănescu și Carol Scrob* (Antologie și comentarii de Marin SORESCU)

RESTITUIRI

325 *Cea mai veche conferință a lui Paul Zarifopol* (Alexandru SĂNDULESCU)
330 *B. P. Hasdeu — «În vechea patrie a strămoșilor»* (I. OPRIȘAN)
335 *O traducere necunoscută a lui I. L. Caragiale* — II (Dorina GRĂSOIU)
339 *Caragiale și dreptul public* (Barbu BERCEANU)

OPINII ȘI ATITUDINI

346 *În jurul paternității eminesciene* (Marin BUCUR)
350 *Luisa Valmarin și «Fiziologul» românesc* (Cătălina VELCULESCU)
353 *Poetica istorică și alte direcții* (Anchetă realizată de Elena LOGHINOVSKI)
358 *Adnotări pe marginea unui «lexicon»* (Mircea ANGHELESCU)

PREMIUL HERDER — 1988

359 *Zoe Dumitrescu-Bușulenga* (Omagiu de Edgar PAPU).

ÎN FOILETON

i-viii OCTAVIAN GOGA: *«Addenda» la «Jurnal politic (1931)»* — I (Text stabilit și comunicat de Ion Dodu BĂLAN)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Este necesar să punem cu putere în evidență justețea politicii naționale a partidului nostru, să combatem cu tărie orice concepție naționalistă, șovinistă, să educăm întregul popor în spiritul frăției, al solidarității, al hotărîrii de a acționa în deplină unitate, sub conducerea partidului, pentru înfăptuirea obiectivelor de dezvoltare a patriei, de ridicare a nivelului de trai material și spiritual al poporului. Să dezvoltăm puternic educația patriotică, mîndria față de cuceririle revoluționare, să facem să crească răspunderea și hotărîrea de a contribui la dezvoltarea continuă a patriei, la întărirea independenței și suveranității sale. Totodată, să dezvoltăm continuu spiritul de colaborare și solidaritate internațională, de prietenie cu popoarele țărilor socialiste, cu oamenii muncii de pretutindeni, cu toate forțele care se pronunță pentru pace, pentru progres, pentru independența și libertatea fiecărui popor».

29 aprilie 1988

NICOLAE CEAUȘESCU

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL

Național și universal — două concepte care nu încetează să preocupe gîndirea estetică europeană, mințile și conștiințele creatorilor, și care se numără între premisele majore ale oricărui program cultural de anvergură, ce caracterizează evoluția spiritualității moderne începînd în mod esențial cu marea epocă romantică. În filosofie această relație dialectică se subsumează dezbaterilor privind raportul dintre individual (singular), particular și universal, începute în mod fundamental de dialectica platoniciană și îndeosebi de cea aristotelică, a cărei moștenire e preluată, diversificată, nuanțată de gîndirea filosofică modernă, de la Spinoza la Hegel — al cărui sistem își află unul din punctele nodale tocmai în dialectica relației respective — și de aici la întemeietorii filosofiei materialismului dialectic și istoric, care încununează într-o perspectivă științifică o întreagă evoluț.e europeană a conceptelor. Estetica marxistă contemporană — sistemul unui Georg Lukacs, de exemplu — se fondează tocmai pe reinterpretarea, pornind de la clasici, a inextricabilei relații. Sînt astfel cunoscute demonstrațiile privind anularea (neutralizarea, suspendarea) individualului și a universalului în particular, ca și modalitatea specifică pe care o ia universalul în cadrul antropomorfizant al artei și literaturii, nu ca un universal abstract ipostaziat, ci ca o consubstanțialitate a individualului și universalului în particular: *«e desigur incontestabil că din fiecare destin uman, chiar și dintr-unul configurat artistic, se pot trage concluzii universale; însă ele nu pot fi obținute direct decît printr-un proces — dezantropomorfizant — de universalizare, iar pentru o asemenea atitudine opera de artă își pierde evoluția estetică, devenind un material brut al cunoașterii* [...] *Reflectînd omul și destinele lui și asigurînd acestor reflectări durata unor simboluri, arta* [...] *rămîne totuși ancorată în* hic et nunc-ul *genezei operei* [...] *și se canalizează fără excepție în* hic et nunc-ul *prezentului pentru fiecare receptiv* [=*receptor*] *în parte»*. Limbajul literaturii, nu este — după același estetician marxist — *«nimic altceva decît o* [...] *anulare a universalității în particularitate, înfăptuită desigur în mediul omogen specific, tinzînd către universal, al limbii...»*, universalul este, în opera de artă, inerent particularului. Regimul literaturii fiind subiectivitatea, ce tinde și accede la universalul uman doar în măsura în care a înglobat o maximă obiectivitate, rămîne hotărît că, substituind acestor concepte pe acelea care ne interesează aici, individualul și naționalul sînt unica modalitate de a atinge universalul, presupusă fiind înglobarea cît mai amplă a valorilor acestuia din urmă.

Chestiunea raportului național-universal a preocupat în așa măsură figurile reprezentative ale literaturii române, încît nu e exagerat a spune că cineva ar putea scrie o istorie a ei exactă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe această problemă. Se consideră, de obicei, și pe drept cuvînt că primul moment mai concludent și «productiv» al acestei evoluții este consemnat de generația *Daciei literare*. Nu trebuie să uităm însă că, încă de la începuturile sale, cultura română a tentat — chiar dacă n-a exprimat-o întotdeauna ca atare — exprimarea sufletului național în concertul valorilor lumii: «*Nasc și la Moldova oameni*» este strigătul primelor izbînzi în încercarea de înscriere a etnosului și creației spirituale românești în universalitate.

Și într-adevăr, cultura românească îi născuse pe Neagoe Basarab, Nicolaus Olahus și Nicolae Milescu, pe Dosoftei, Grigore Ureche și pe Miron Costin însuși, îi naște pe stolnicul Cantacuzino și pe Dimitrie Cantemir — savantul care aduce la cunoștința Europei nu numai înfățișarea țării lui (în a sa „*Descriptio Moldaviae*), ci și imaginea impunătoare a unei personalități rinascimentale, deschizînd la noi seria ilustră a spiritelor de vocație și dimensiune universală. O dimensiune care înseamnă în același timp deschiderea către valorile umanității și asimilarea lor organică, într-o sinteză originală de spiritualitate armonioasă, în care mulți cercetători au văzut una din notele specifice fundamentale ale contribuției culturale românești. Căci raportul național-universal s-a materializat, de la începuturile culturii românești, deopotrivă în receptivitatea față de creația universală, iar un proiect precum acela heliadesc de „Bibliotecă universală" atestă — dincolo de elanurile personale, considerate adesea utopice, ale autorului — o extraordinară vocație a asimilării și dialogului, concretizată apoi în realizările generațiilor și epocilor succesive ale culturii române. Ceea ce impresionează neîncetat în acest efort este conștiința critică, acel «*spirit critic*» teoretizat de Ibrăileanu.

Introducția lui Kogălniceanu la *Dacia literară* este acompaniată de o serie de scrieri asemănătoare (poate lipsite doar de pregnanța și rigoarea formulării), ideea originalității naționale plutește în aer, fără a se situa în extrema izolaționismului cultural și a narcisismului. Ca dovadă, iată ce spunea, tot în 1840, George Barițiu — unul dintre spiritele cele mai lucide și echilibrat-constructive ale vremii: «*O națiune a se izola pe sine de alte națiuni, a se crește singuratică, hrănind ură asupra altora, aceasta amiroasă a egoism înghesuit; dar iar a se opinti să îngrijească de toată lumea, ca și cei din o viță și de o limbă cu sine, aceasta e de prisos. Adevărata virtute națională o cunosc eu întru a desvălui din sine toate însușirile trupești și sufletești, atît cele universale, sădite în omenirea întreagă, cît și cele particulare, ce se află numai la o națiune...*».

Întreaga literatură de la 1848 ilustrează — în scrierile sale reprezentative deopotrivă etnic și estetic — valorificarea spiritului național (prin descoperirea sau redescoperirea folclorului și limbii populare, a istoriei naționale, a peisajului autohton natural și social, dar și a coordonatelor lui europene, continuînd și adîncind procesul de relatinizare a culturii române și de implicare (ce înseamnă atît cunoaștere, cît și creație de nivel universal) în dialogul cu lumea.

Criticismul Junimii, al epocii marilor clasici din secolul XIX este, așa cum se știe, o potențare a curentului pașoptist național și popular, mereu cu fața spre tradiția autohtonă și deopotrivă spre Europa. Teoretizînd romanul și realismul «poporan», Maiorescu și Slavici realizează că — reluînd cuvintele celui dintîi — «*orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută și, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întîmpină un răsunet de iubire în restul omenirii, ca o parte integrantă a ei*». Iar Eminescu disociază — cu o finețe pe care comparatismul actual n-a exploatat-o tocmai la adevărata ei valoare — între creațiile profund naționale și, *ipso facto* universale și scrierile «*internaționale*», adică fără pecete nici națională, nici universală. De pildă, «Dramele Parisului *sînt o scriere populară, însă nimic mai puțin decît națională, ci din contră*, internațională» (s.n.).

Privite din această fertilă perspectivă, curentele începutului de secol XX (sămănătorism, poporanism), controversate adesea din incompletă înțelegere sau din pure rațiuni polemice, ni se revelă ca atitudini ostile nu deschiderii către cultura și literatura universală — în valorile lor clasice, consacrate —, ci, în mod expres, «*internaționalizării*», adică efasării specificului național și, prin urmare, și a universalității.

Considerată prin valorile ei perene, epoca interbelică este a unei statuări judicioase și complexe a relației național-universal, căci toate marile ei spirite împărtășesc, în fond, una și aceeași idee, a raportului intim dintre cei doi termeni și valori. Lăsînd la o parte deosebirile de amănunt, în această chestiune, opiniile unor Ibrăileanu, Pârvan, Lovinescu, Ralea, Călinescu, Camil Petrescu, Blaga, Rebreanu și ceilalți — sînt identice sau similare. (Lovinescu — spre a da un exemplu — promotorul și apărătorul sincronismului și al modernismului, proclamă existența unei literaturi române și a unui spirit național cu date specifice). Lupta lor se duce nu pe acest teren — al relației, devenită de multă vreme clară, între național și universal și al înscrierii în universalitate pe o unică poartă: a creației naționale —, ci împotriva excrescențelor extremiste și a confuziilor: între etnic și estetic, între specificul autentic și cel confecționat. În primul deceniu de după război, V. Pârvan polemizează, astfel, cu confuzia etnografică și care limita inclusiv înțelegerea universalității. Căci iată ce spunea marele istoric în volumul *Datoria vieții noastre*, apărut în 1920: «*Naționalul nu e ținta supremă a spirituali-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zării, ci e materialul brut, care are a fi înnobilat prin gîndirea general-umană, astfel încît creațiunile lui să devie pretutindeni și etern valabile [...] *Nu românizarea noastră feroce întru vegetativul etnografic, ci continua noastră umanizare întru sublimul uman va crea suprema splendoare a culturii creatoare românești...*».

Nu sîntem — ne dăm imediat seama — departe de viitoarele puneri la punct ale lui Camil Petrescu, în a sa «*analiză descriptivă*», ca termen, a «*Sufletului național*» pe care-l vede computabil nu după «*lungimea cămășii*» ori după «*opincile lui Dincă Priboi*» *ci*, în mod fundamental, după marile creații ale scriitorilor culți, căci «*sufletul unui* scriitor mare *este sinteza sufletească a unui popor la un moment dat*».

În fine — spre a ne opri doar la cîteva exemple — să-l mai amintim pe Călinescu, acela care dovedește «cu cărțile pe masă» existența unui «*specific național*», ilustrat plenar de istoria literaturii pe care o publica la 1941, și pe M. Ralea, preocupat, între altele să defineas că «*stilul național*», care «*în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și general (față de individ) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare*».

Perioada contemporană este dominată, în primele decenii postbelice, de importantele idei susținute, în domeniul ce ne preocupă, de ideologia literară a unor Ralea, Vianu, Călinescu, de atîtea ori exemplare — ca mod de gîndire dialectică —, în anii dogmatismului, ce au afectat — și încă cu consecințe dintre cele mai grave — înțelegerea adecvată a raportului național — universal. Studiile teoretice ale lui Tudor Vianu — reprezentantul european al comparatismului românesc — sau un strălucit articol călinescian despre «*poetul național*» sînt pilde de percepere dialectică a problemei, și atunci cînd G. Călinescu spune, în 1959, că «*universalitatea*» e «*un punct cosmic al unei verticale pe pămînt, iar nu o abstracție, orice poet universal este* ipso facto *un poet național*», el comprimă într-o imagine fericită, o întreagă discuție filosofică.

Clarificări radicale și înnoiri de perspectivă care și-au dovedit în practică uriașa lor semnificație aduc ultimele decenii, marcate, și sub acest aspect, de directivele celui de-al IX-lea Congres al Partidului. S-a petrecut atunci deopotrivă reînnodarea legăturii cu cele mai valoroase tradiții ale gîndirii și literaturii românești, dar și cu literatura universală, clasică, modernă și contemporană. Întreaga cultură română a fost astfel relansată în dialogul său generos cu culturile lumii, un dialog care a făcut să fie viu resimțit adevărul că izolaționismul cultural prejudiciază în același timp cunoașterea de sine și recunoașterea noastră în lume. Reconsiderarea, după anii dogmatismului, a unor mari scriitori a ținut seama, în primele rînduri, de componenta lor națională și universală. Documentele programatice ale Partidului, prin conștiința sa cea mai autorizată și prestigioasă, tovarășul Nicolae Ceaușescu, au dovedit, nu o dată, o nuanțată și științifică înțelegere a comandamentelor naționale ale culturii, chintesență a tradițiilor celor mai înaintate ale istoriei noastre: «*Viața și activitatea celor mai de seamă oameni de cultură din trecut* — spune Secretarul General al Partidului, Tovarășul Nicolae Ceaușescu — *sînt străbătute ca de un fir roșu de dragoste și devotament față de popor și patrie, de dorința arzătoare de a sluji idealurile celor mulți, de un înălțător spirit de jertfă pentru cauza libertății naționale și sociale. Ei și-au făcut o datorie de onoare din a înfățișa lumii virtuțile poporului român, noblețea sa spirituală, modestia, hărnicia, umanismul ce l-au caracterizat întotdeauna, dorul de libertate și dreptate. Creația acestor scriitori va dăinui, rămînînd întotdeauna unul din cele mai luminoase capitole ale culturii noastre naționale*». Secretarul general al P.C.R. a exprimat cu claritate și concizie condiția *sine qua non* a perenității creației artistice, și anume reflectarea spiritului național: «*Orice artist poate fi mare numai în măsura în care înțelege poporul se identifică cu poporul, își însușește aspirațiile și dorințele poporului și le redă prin arta sa*». Sînt, toate acestea, idei chintesențiale care întregesc amplul program și deschiderea fundamental înnoitoare propuse de istoricul Congres al IX-lea al Partidului nostru.

Trecînd în revistă marile progrese, în toate domeniile vieții materiale și spirituale, realizate de poporul român în cei 23 de ani care au trecut de la marele eveniment, *Expunerea Tovarășului Nicolae Ceaușescu* la Consfătuirea de lucru, *din 23 iunie 1988*, cu activul și cadrele de bază din domeniile muncii organizatorice de partid și politico-ideologice a sintetizat magistral aportul Congresului IX la transformările fundamentale ce au urmat, marcate, în cîmpul vieții spirituale, de «*lupta hotărîtă împotriva dogmatismului, imobilismului, a șablonismului și — aș sublinia în mod deosebit — a cursului foarte periculos, care își făcuse loc la un moment dat, chiar de negare a trecutului și istoriei milenare a poporului nostru, a caracteristicilor limbii române, de nihilism, de cosmpolitism, de ploconire față de tot ce era străin, de servilism, de lipsă de patriotism și spirit revoluționar*». Ultimele peste două decenii au marcat — așa cum observa Secretarul General al Partidului — lichidarea acestor grave erori și stări negative, într-o evoluție culturală caracterizată prin valorificarea critică a patrimoniului național de valori, dar și prin dialogul neîntrerupt cu forțele spiritului progresist din întreaga lume.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

TITU MAIORESCU ȘI CULTURA GERMANĂ

Deoarece am vorbit pe larg, într-o lucrare anterioară *(Eminescu și romantismul german)* despre influențele primite de literatura română din partea culturii germane în a doua jumătate a sec. XIX, nu voi mai insista asupra naturii lor catalitice în sensul pe care Blaga îl dădea acestui termen. Mă voi mărgini să reafirm caracterul lor benefic, fructuos, așa cum s-a manifestat în gîndirea și opera lui Titu Maiorescu.

Lunga perioadă de studii petrecută de tînărul român între 1851—1861 în țările de limbă germană, la Viena și la Berlin ne e îndeaproape cunoscută. Asemenea lui Eminescu, dar în timp mai îndelungat și de la o vîrstă mai fragedă, viitorul estetician și critic s-a lăsat pătruns de atmosfera culturală a acelor țări, s-a familiarizat cu literatura și filosofia germană și, sub aspra disciplină a colegiului vienez *Theresianum* apoi sub cea a Universității prusace, sau mai degrabă sub rigoarea propriei discipline interioare, el a ajuns la formarea unei personalități morale și intelectuale foarte puternice. Mai mult poate chiar decît poetul, gînditorul și-a făurit caracterul la umbra modelelor de primă mărime oferite de cultura universală, urmărind scopuri clar conturate atît pe planul vieții lăuntrice, cît și pe acela, foarte vast, dar îndeobște mai puțin sigur, al acțiunii în domeniul vieții publice. Prin eforturile unei voințe exemplare, a dobîndit o impresionantă cunoaștere de sine, o delimitare severă, francă și exactă a ființei sale, foarte rară la o vîrstă la care adolescenții trăiesc încă în visuri nebuloase, distingînd greu între real și ideal. Exercițiul de voință al lui Maiorescu în această privință ar putea fi calificat drept admirabil, în ciuda oricăror contestări din partea biografilor ori exegeților, nedumeriți de înălțimea excesivă, aproape neomenească, a obstacolelor pe care tînărul și le ridicase singur în cale pentru a le depăși. Și tot acest efort enorm de perfecționare personală avea să atingă scopuri privitoare la înnoirea vieții publice a țării sale, scopuri care se luminează, într-un chip incredibil, în perioada formațiunii înseși. Ar fi interesant, de altfel, să urmărim evoluția privirii sale îndreptate spre acele țeluri. Încă din 1857, tînărul ajunge să recunoască (într-o scrisoare către colegul și amicul său, Richard Capellmann) importanța șederii în Viena pentru formația sa: *«Dieses Wien aber ist die Wiege meiner geistigen Bildung, dieses letzte Jahr besonders ist die Epoche meiner ganzen Lebensrichtung...»*[1] (Această Vienă este leagănul formației mele spirituale, acest ultim an în special este epoca întregii mele direcții de viață...).

Stăpînirea desăvîrșită a limbii germane și a literaturilor aferente se număra printre primele cuceriri pe care adolescentul plin de nobilă ambiție își propunea să le obțină pentru a demonstra forța intelectului românesc în mijlocul unei tinerimi aristocratice austriece ca aceea din care se recrutau elevii colegiului *Theresianum*. Sau, *«un plăcut joc românesc învățat împreună cu colegii germani»* trezea în el dorința de a arăta străinilor bunul gust al românilor (la 6 februarie 1856)[2]. La 11 martie al aceluiași an, își propunea să facă vienezilor cunoscut *«ce este un român»*[3]. Și continua să traducă în germană pagini românești de proză și versuri, mereu cu intenția de a face simțită o prezență românească în lumea germană. De altfel, el și stabilise planul unei istorii a românilor, scrisă în germană, pentru uzul vorbitorilor de germană și intitulată *Geschichte der Romanen (Walachen) seit ihrer Ursprung bis auf unsere Zeiten*. Această notă datează din 24 ianuarie 1856. După trei zile, la 27 ianuarie, harnicul tînăr pornea la munca de documentare pentru realizarea proiectului său.

---

[1] Titu Maiorescu, *Jurnal*, Minerva, 1975, I, p. 141.
[2] *op. cit.*, I, p. 27.
[3] *op. cit.*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și în tot răstimpul acestor ani ai primului contact cu orizontul continental, atenția studiosului, concentrată asupra raporturilor dintre Principatele Române și Europa, via Viena, se ținea necontenit trează. Astfel, de pildă, într-o scrisoare adresată surorii sale, Emilia, la 1 ianuarie 1859, Maiorescu își exprima dorința de a amenda erorile inserate în unele lucrări de istorie întocmite de străini: «*Daneben drängt es mich, in Brockhaus* Blätter für Literatur *einige handgreifliche Dummheiten die in deutschen Geschichtswerken über unser Volk sich vorfinden, aufzudecken; dann möchte ich in einer romanischen Zeitung manches schreiben*»[4].

Resimțea deci, de foarte timpuriu, nevoia unei prezențe românești mai marcate în Europa și, în același timp, se pregătea să întreprindă o acțiune paralelă, de răspîndire a unor cunoștințe mai bogate despre cultura germană în Principate. Cu naivitatea vîrstei, dar și cu o foarte lăudabilă tenacitate, voia să cuprindă tot, să transmită tot. Nota toate spectacolele și concertele la care asistase, însoțindu-le cu comentarii uneori naive, alteori încărcate de prezumție adolescentină. Își propusese chiar să scrie o istorie a literaturii germane (la 16 ani!), care să suplinească lacunele predării acestei materii la *Theresianum*. După părerea sa, profesorul Windisch era incapabil de-a forma în elevul său ceea ce acesta aștepta de la el, adică «*bunul stil german și o idee literară*»[5].

Înțelegînd importanța limbii germane ca limbă de cultură, Maiorescu gîndea, cum am mai spus, că perfecta ei stăpînire îi era absolut indispensabilă. Acesta era motivul pentru care acorda o prioritate evidentă materiei cu pricina între celelalte. Traducerile și retroversiunile constituiau exercițiul său constant, realizat cu voința formidabilă care-l caracteriza. Ba chiar versurile originale (publicate parțial de G. Torouțiu în 1940) și comedii ca *Die Blöde* ori *Die Buchstaben — Narrenkomödie* îi ajutau să-și facă mîna.

Dar frecventarea clasicilor germani a însemnat, pentru Maiorescu și scara sa de valori, cîștigul cel mai sigur. Și primul din marii germani căruia i-a dăruit admirația sa a fost Lessing. Intenția de a-l traduce integral în românește pe autorul lui *Nathan der Weise* a mijit foarte devreme în mintea tînărului. În ianuarie 1856, proiecta să traducă *Philotas*, *Minna von Barnhelm*, *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* pînă la sfîrșitul liceului, iar după aceea, pînă la doctorat, «*opera integrală a lui Lessing, în afară de poezii*»[6]. Pentru cei 16 ani ai săi, era parcă un pariu redutabil! Lessing îi revine mereu sub condei în anii de formație, îl simte necontenit ca pe spiritul cel mai apropiat. Într-o scrisoare din 15 ianuarie 1859, sfătuiește pe amicul Alexander Budinsky: «*Lessen* Sie meines Lieblingsschrift- stellers (subl. n.) *Lessing Erzählung VII*, Das Geheimnis, *und Sie werden die treffliche Andwendbarkeit selbst finden*»[7]. (Citiți povestirea VII, *Taina a scriitorului meu preferat*, Lessing și veți găsi singur aplicabilitatea potrivită).

Că Maiorescu a rămas vreme îndelungată credincios autorului preferat al tinereții sale reiese și din acțiunea *sui generis* întreprinsă în timpul ședерii sale la Berlin, adică din acea conferință destinată să sprijine înălțarea unui monument al lui Lessing la Kamenz. Rostită la 10 martie 1861 la Berlin, la Hôtel de Russie, conferința a purtat asupra tragediei franceze a trecutului și asupra muzicii germane a viitorului și s-a bucurat de un auditoriu ales. Savanții Trendelenburg, Adolph Stahr, Werder, hegelianul Michelet și alți cîțiva istorici, filosofi, juriști marcanți se aflau de față. Ceea ce îl atrăgea irezistibil pe tînărul Maiorescu înspre Lessing, tipic reprezentant al *Aufklärung*-ului în Germania și Europa, pare să fi fost drama personală a scriitorului, nobila determinare a caracterului său îndrăgostit de adevărul integral, ca și atitudinea sa critică tranșantă, refuzînd orice compromis, și, poate, și concepția sa deistă și înalta toleranță în materie religioasă, adoptate de Maiorescu pentru toată viața.

Un argument pentru această atracție ne este furnizat de tînărul studios într-o scrisoare către sora sa, obișnuitul său confident, unde el își pune din nou problema nemuririi care-l chinuia în vremea aceea. Și propriul său răspuns este acela al unui om al Luminilor care gîndește individul în lumina universalității. El scria: «*Jener aber der das Allgemeine denkt, der die Humanität erfasst hat, lebt in den Menschen, die diese gebildet — lebt in der Menschheit durch alle Äonen*» (Acela însă care gîndește universalul, care a cuprins umanitatea, trăiește în oamenii care o formează pe aceasta — trăiește în umanitate prin toți eroii).

Încheind lunga sa confesiune asupra descoperirii făcute în lumea ideilor generale, Maiorescu exulta de entuziasm intelectual: «*Könnte ich dir nur beschreiben, Emilie, was in mir vorging, als ich zu dieser festen Überzeugung kam, als ich in der Menschheit den verdienten Menschen unsterblich sah, als ich in dem Besten, was ich denke, teilweise aufleben sah Goethe und Lessing und Spinoza und andere — und wuisste das Beste was ich habe, wird ebenso fortleben in allen Menschen die mich lieben! Emilie, es liegt etwas so Hohes, so Ruhiges, so Klares, Seelenzufriedenes*

[4] *op. cit.*, I, p. 682.
[5] *ibid.* I, p. 22.
[6] *op. cit.* I, p. 18—19.
[7] *op. cit.*, I, p. 693—96.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

darin, dass ich mit dankbaren Tränen in den Augen hersehreibe, humane Philosophie, wahre Wissenschaft ist das Höchste, das Liebenwürdigste, das Poetischste, ist Gott». (De-aș putea doar să-ți descriu, Emilie, ce s-a petrecut în mine cînd am ajuns la această fermă convingere, cînd am văzut pe omul de merit nemuritor în Umanitate, cînd în partea cea mai bună din ceea ce gîndesc am văzut retrăind parțial pe Goethe și Lessing și Spinoza și alții — și am știut că ceea ce am mai bun va continua de asemenea să trăiască în toți oamenii care mă iubesc! Emilie, este în aceasta ceva atît de înalt, de liniștit, de limpede, de mulțumitor, pentru suflet, încît cu lacrimi de recunoștință în ochi scriu că filosofia umană, adevărata știință este lucrul cel mai înalt, mai plăcut, mai poetic, este Dumnezeu)[8].

La nivelul conceptelor enunțate de Maiorescu se resimte, evident, influența gîndirii lui Lessing. Dar la nivelul expresiei, emoționate, sensibile, se trădează o altă influență, foarte marcată în vremea adolescenței tîrzii a viitorului critic, nedurînd totuși prea mult după aceea, influența lui Jean Paul Richter. Întîlnirea cu opera lui Richter, care s-a produs în timpul vacanței mari din 1858, prin *Siebenkäs*, a dat friu liber capacităților afective și sensibile, bogate, generoase, ale tînărului. Resursele infinite ale fanteziei creatoare a prozatorului german, umanitatea sa comprehensivă, mereu gata să lăcrimeze, expresia muzicală unduitoare răspîndindu-se cu abundența valurilor au trezit în sufletul tînăr o sensibilitate mai degrabă muzicală.

Un anume fragment din Jean Paul revine des sub condei, aproape simptomatic pentru acele stări sufletești vagi, indefinite de care am pomenit. Maiorescu se găsește la Berlin și dă unui prieten vienez sfatul de a se ocupa de muzică: «*Werden Sie musiktreibend, ich bitte Sie; lernen Sie Piano, Zither, was Sie wollen — aber lernen Sie Musik. Die höchsten, unaussprechlichen Gedanken gehen — Ihnen verloren ohne Musik*». (Ocupă-te de muzică, te rog, — învață pian, țiteră, orice vrei — dar învață muzică. Fără muzică cele mai înalte, mai inexprimabile gînduri vi se pierd). Și urmează un citat, foarte potrivit cu sfatul: «*Im Menschen ist ein grosser Wunsch, der nie erfüllt wird; er sucht seinen Gegenstand; aber alles, was du ihm nennest, und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst, oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder der Himmel gestirnt, oder wenn du sehr glücklich bist. Dieser, ungeheure Wunsch hebt unseren Geist empor, aber mit Schmerzen — Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne dem Menschengeiste, der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft im jammernden Entzücken zwischen die Töne hinein; Ja, alles was ihr nennt, das fehlt mir!*» (În om este o mare dorință, care nu va fi niciodată împlinită: ea își caută obiectul; dar orice îi vei numi, și toate bucuriile nu sînt această dorință; dar ea se întoarce atunci cînd într-o noapte de vară privește spre nord, sau spre munți îndepărtați, sau cînd lumina lunii cade pe pămînt, sau cerul e înstelat, sau cînd ești foarte fericit. Această enormă dorință înalță spiritul nostru, dar cu suferință — Dar această dorință, căreia nimic nu-i poate da un nume, capătă un nume pentru spiritul omenesc prin corzile și sunetele noastre; spiritul plin de dor plînge atunci mai tare și nu se mai poate stăpîni și strigă într-o fericire dureroasă printre sunete: Da, tot ceea ce voi numiți, aceea îmi lipsește!).

Și comentariul tînărului român sună astfel: «*Ist das nicht göttlich? Ja — denn es Kommt von Jean Paul*». (Nu este asta dumnezeiesc? Da, căci vine de la Jean Paul). Altă dată, într-o altă scrisoare către sora sa, din 22 iunie 1859, alt citat din Jean Paul: «*Musik! Nachklang aus einer entlegnen, harmonischen Welt! Seufzer des Engels in uns! Wenn das Wort sprachlos ist, und die Umarmung und das Auge, und das Weinende, und wenn unsre stummen Herzen hinter dem Brustgitter einsam liegen: o! so bist nur du es, durch welche Sie sich einander Zurufen in ihren Kerkern und ihre entfernten Seufzer vereinigen in ihrer Wüste!*» (Muzică! Ecou întîrziat într-o lume depărtată, armonică! Suspin al îngerului din noi! Cînd cuvîntul nu mai poate vorbi, și nici îmbrățișarea, și nici ochiul și nici plînsetul, și cînd inimile noastre mute zac singure dincolo de zăbrelele pieptului: O! numai tu ești cea prin care ele se cheamă în carcerele lor și suspinele îndepărtate se unesc în pustietatea lor!)[10].

Selecția citatelor denotă la Maiorescu o incredibilă capacitate de efuziune sentimentaiă' cu totul romantică, pe care însă a reușit s-o reprime destul de repede și oarecum programatic, ca să atingă o impasibilitate, o răceală rațională, devenite mai tîrziu proverbiale. Dar prin aceste stări sufletești trăite sub înrîurirea lui Jean Paul, tînărul a realizat o fuziune de o natură cu totul particulară cu arta muzicală pe care a studiat-o și a iubit-o tot în Germania, ajungînd să înțeleagă superioritatea absolută a muzicii germane, de la Bach și Haydn la Mozart și Beethoven.

[8] *op. cit.*, II, p. 290–91.
[9] *op. cit.*, I, p. 637.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu o singură excepţie: Wagner, de care s-a ocupat lungă vreme, dar pe care n-a izbutit niciodată să-l înţeleagă în profunzime, chiar dacă, mai tîrziu, o reprezentaţie cu *Parsifal* la Bayreuth avea să-i procure superioare emoţii estetice.

De Jean Paul însă, pe care-l numea «*divinul*», s-a desprins destul de repede, după numai doi ani de adoraţie exaltată.

La sfîrşitul anului 1859, întreţinîndu-şi sora despre calităţile viitoarei sale soţii, Clara Kremnitz, şi despre felul ei de a scrie, îi spunea: «*Clara schreibt wunderbar, kurz und bündig, und dabei sinnig; etwas von Lessing und Jean Paul steckt in ihr, das heisst etwas von dir und mir*» (Clara scrie minunat, scurt şi legat, şi pe lîngă asta, cu sens (cu noimă); ceva din Lessing şi Jean Paul se află în ea, adică ceva din tine şi din mine)[11]. Prin aceste cuvinte, el delimita net afinităţi şi afecţiuni, atribuind Emiliei pe visătorul pasionat care era Jean Paul, păstrînd pentru sine pe Lessing raţionalistul.

Dar chiar modelului Lessing i se va substitui un alt model: Goethe. Fără îndoială, toată istoria literaturii germane îi era familiară lui Maiorescu, de la Wolfram vom Eschenbach la contemporanii Gutzkow, Rückert, Iffland etc. Totuşi, teritoriul clasic a reprezentat o cucerire durabilă pentru intelectul său, o permanenţă formativă pentru viitorul fondator al criticii clasice româneşti.

Pe lîngă Lessing, Klopstock, Wieland, Herder, Schiller, Goethe erau citiţi integral, parţial traduşi, insistent recomandaţi spre studiu altora. Acestor autori venea să li se adauge un altul, mai palid, dar foarte gustat de Maiorescu şi des citat, neo-clasicul August Graf von Platen.

Cu excepţia lui Jean Paul şi a lui Heinrich Heine, nici unul din marii romantici nu figurează printre sursele frecventate constant de Maiorescu. Această predispoziţie clasică riguros cultivată, cu reprimarea deliberată a oricărei mişcări iraţionale, a sporit considerabil în atmosfera sever ştiinţifică a Berlinului, unde aria preocupărilor sale culturale a crescut prin abordarea studiilor filosofice şi juridice.

Şi dacă Viena a marcat, în dezvoltarea personalităţii maioresciene, locul şi intervalul de timp al luării de conştiinţă de sine, al muncii îndîrjite pe fondul afectiv, intelectual, volitiv, ca şi pe tărîmul modalităţii de expresie, Berlinul a determinat orientările ferme ale viitorului om politic spre timpul care avea să vină.

Confruntat cu realităţile instituţionale şi culturale germane, cu soliditatea caracterului german, el avea să decidă, odată pentru totdeauna, de calea pe care trebuia s-o urmeze. Vremea petrecută la Paris după Berlin n-a făcut decît să-i întărească opţiunea majoră, deosebirile fiind prea frapante. De altfel, în ceea ce privea gustul francez, Maiorescu avea rezervele sale formate chiar din ultimii ani vienezi. Le formula într-o scrisoare către un prieten care se găsea la Paris, George de Racowitz: «*Si les français au lieu de mépriser la littérature allemande, voulaient faire une attention moins superficielle aux oeuvres classiques de leurs voisins, peut-être de cette attention naîtrait un goût littéraire plus général, qu'on cherche si vainement parmi les français*»[12].

Descoperim în aceste rînduri o declaraţie definitorie pentru o scară de valori deja schiţată şi care nu va face decît să se fixeze, ireversibilă, pe măsura trecerii timpului.

Lecturile tot mai întinse, filosofice, juridice, de filologie şi istorie, îi constituiau un orizont de cultură destul de vast, de o severă unitate, fundat pe valori consacrate. Citea şi recitea integral pe Schiller şi Goethe. Primul îl fascina prin forţa personalităţii morale. Şi Goethe îi părea un uriaş prin viziunea asupra lumii, atît de complexă: «*Vor allen aber, lies Goethes* Wahlverwandtschaften, *Emilie, das ist das erste Prozastück der Welt*» (Înainte de orice însă, citeşte *Afinităţile elective* de Goethe, Emilie, este întîia bucată în proză din lume)[12], îi scria surorii sale.

Îi mai recomanda şi *Aus meinem Leben — Wahrheit und Dichtung* (Din viaţa mea — adevăr şi poezie) ca lectură indispensabilă. Altă dată, superioritatea *Suferinţelor tînărului Werther* asupra operei lui Ugo Foscolo era clamată cu entuziasm. Tradusese *Prometheus* şi dăduse echivalenţe româneşti şi altor poeme goetheene. Dar *Faust* rămînea punctul de reper stabil al unei critici care se obişnuise deja să extragă din lecturi esenţa unei gîndiri puternice şi să aprecieze perfecţiunea formei (vezi sfatul dat prietenului baron von Kutschera de a parcurge în linişte operele clasice, dar de a le comenta negreşit: «*...mit dem blossen Lesen ist's nicht getan; bringe es zur Geltung. Besprich dein Urteil über gewisse Werke... Ohne Mitteilung geht uns der reichste Gewinn des Lebens verloren. Du kennst ja die lebenswahre Stelle*». (...numai cu lectura

[10] *op. cit.*, II, p. 309.
[11] *op. cit.*, II, p. 376.
[12] *op. cit.*, I, p. 548.
[13] *ibid.*, p, 581.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

n-ai făcut nimic; valorific-o. Discută părerea ta asupra anumitor opere... Fără comunicare, ni se pierde cîştigul cel mai de preţ al vieţii. Cunoşti, desigur pasajul acesta atît de autentic)[14]. Este vorba de un citat din *Wahlverwandtschaften*.

Prin *Faust*, lectură permanentă a vieţii sale, Maiorescu a găsit răspuns la numeroase întrebări de existenţă şi gîndire, neliniştea sa de căutător de esenţă avînd totdeauna nevoie de puncte filosofice de sprijin pentru a înţelege şi a accepta. Sub acest aspect, un fragment dintr-o scrisoare adresată, la 7 septembrie 1860, prietenului fidel Theodor Rosetti ni se pare relevant. Bîntuit de gîndul întoarcerii iminente în ţara sa, al viitorului nesigur, el scria: «*Ich wurde früher traurig bei dem Gedanken, dass wir in einem Lande werden tätig sein müssen, wo zu dergleichen grossen Forschungen kaum ein Gehet offen steht, wo man riesige Anstrengungen auf tiefliegende Dinge, auf unschöne Grundlagen und nie auf ästhetische Architektonik verwenden muss. Aber jetzt habe ich resigniert und bin mit frohem Sinn darüber hinaus. Denn es kommt nicht auf den Gegenstand an, sondern auf die vermittelnde Subjektivität; nicht um den Fund handelt es sich: gesucht zu haben ist das einzig Bedeutende... Darum ist* Faust *die grosse Tragödie der Menschheit und darum macht er stets seinen zauberhaften Eindruck auf uns; denn er verkörpert unsere Grösse und unsere Erniedrigung, unsere Seligkeit und unser Unglück: das jedesmalige Suchen und das nie malige Finden. Auch er sucht immer und immer; und als er gefunden hat, hat er geendet; und doch fand er nichts anderes, als die Notwendigkeit rastlos zu suchen. Im grossen gewollt zu haben, ist das Grösste was wir wollen dürfen*». (Înainte eram trist la gîndul că va trebui să lucrăm într-o ţară unde aproape nici un domeniu nu se deschide unor atari cercetări vaste, unde se cer aplicate eforturi uriaşe la lucruri mărunte, la fundamente fără frumuseţe şi niciodată la o arhitectonică estetică. Dar acum m-am resemnat şi am trecut cu voie bună peste acestea. Căci nu este vorba de obiect ci de subiectivitatea care intermediază; nu descoperirea contează: căutarea este singurul lucru important... De aceea *Faust* este marea tragedie a umanităţii şi de aceea produce întotdeauna asupra noastră impresia-i magică; căci el întrupează grandoarea şi josnicia noastră, fericirea şi nenorocul nostru: căutarea de fiece dată şi găsirea de niciodată. Şi el caută într-una; şi cînd a găsit, a şi sfîrşit; şi totuşi n-a găsit nimic altceva decît necesitatea de-a căuta fără răgaz. A fi voit în mare este lucrul cel mai măreţ pe care-l putem voi)[15].

Cucerit de înălţimea gîndirii goetheene pe care a aprofundat-o neîncetat, Maiorescu făcuse din autorul lui *Faust* pe tovarăşul său de drum pe toată viaţa, acordîndu-i o admiraţie fără margini. De aceea a protestat cu vehemenţă (şi chiar s-a opus la apariţia volumului), cînd, în 1862, un alt prieten (viitor membru al *Junimii*), Vasile Pogor, a îndrăznit să dea o traducere foarte mediocră a lui *Faust*. În ochii săi, era o adevărată profanare care trebuie împiedicată să se producă. O scrisoare fulminantă către Th. Rosetti se deschidea şi se încheia cu citate din *Faust*. Dacă traducerea urma totuşi să apară, «*er müsste das Werk mit göttergleichen Ingrimm kritisch bis in den tiefsten Grund hinein vernichten; wohl aber zwingt mich der Kerl dazu, den* Faust *selbst zu übersetzen... Nein Gewissen Würde eher bersten, als dass es so eine Faustübersetzung sich einschleichen liesse. Ich habe (das weisst du gar nicht) an 30—40 deutscher Gedichte, viel Klopstock, viel Lessing und Goethe* (Prometheus *unter anderen*) *übersetzt; ich las alles jetzt wieder nach dreijähriger Pause, also urteilsfähig, und muss sagen: es ist trefflich übersetzt. Und, bei Gott, ich gehe ans Werk!...*» (el trebuia să nimicească critic lucrarea pînă-n temelie cu o mînie ca aceea a zeilor; mă sileşte tipul să traduc eu însumi *Faust*... Mi-ar crăpa mai degrabă conştiinţa, decît să lase să se strecoare o astfel de traducere. Eu am tradus (asta n-o ştii tu) 30—40 de poezii germane, mult Klopstock, mult Lessing şi Goethe (şi *Prometheus* printre altele); am recitit totul acum din nou după o pauză de trei ani, aşadar în măsură să judec şi trebuie să spun: este excelent tradus. Şi, pe Dumnezeu, m-apuc de treabă!)[16].

Totuşi Maiorescu n-a tradus decît fragmentar această operă care i-a fost carte de căpătîi şi, în parte, breviar filosofic. Deoarece, deşi cunoştea temeinic toată filosofia germană şi a tradus *Logica* lui Herbart, *Critica Raţiunii pure* a lui Kant şi *Aforismele* lui Schopenhauer, el a obţinut cea mai mare parte a răspunsurilor la nesăţioasele-i întrebări puse vieţii de la Olimpianul din Weimar. Şi a băut, de la aceeaşi sursă, acea comprehensiune a culturii în toate articulaţiile ei care i-a permis să dea un nou curs vieţii culturale româneşti.

În această privinţă, clarificările s-au produs tot în perioada şederii la Berlin, sub impactul relaţiilor lui Maiorescu cu gînditori şi oameni de ştiinţă germani, cu atmosfera culturală a Germaniei. Numeroase mărturii trădează voinţa sa neclintită de a stabili relaţii ferme între Principate şi patria lui Goethe. Ideea de a fi de folos ţării sale apare tot mai apăsat în corespondenţa cu notabilităţi germane, pe măsură ce întoarcerea în ţară se apropie şi începutul unei cariere mijeşte la orizont.

[14] *op. cit.*, III, p. 346.
[15] *op. cit.*, III, p. 333—34.
[16] *op. cit.*, III, p. 506.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mai întîi, proiectul său de căsătorie cu Clara Kremnitz, deși acțiune privată, se înscrie în cadrul mai general al relațiilor europene deliberate. Tînărul îi explică tatălui său hotărîrea, cu argumente sociale și culturale în același timp. Căsătoria cu fata consilierului de justiție Kremnitz, dintr-o familie *«din cele mai stimate și cunoscute a Berlinului»*, avea să însemne *«un raport viu cu centrul științei germane»*. Astfel, scria Maiorescu, se va constitui un suport pentru *«dezvoltarea universității noastre, cît și la reprezentarea diplomatică a Principatelor în Prusia ...»*[17].

Acest *raport viu* cu Germania, susținut cu argumente politice ireductibile pentru uzul tatălui său, va fi căutat de Maiorescu mai ales prin mijloace culturale: *«Tendința mea principală este de a susținea o relațiune cît de însemnată se va putea cu învățații din Berlin. Reprezentarea științifică a României vis-à-vis de Germania și mai ales vis-à-vis de reședința inteligenței germane, de Berlin, îmi pare un scop destul de demn și de fruptifer spre a-i încerca realizarea rămînînd deja de acum simburele posibilităților future»*[18].

Un an mai tîrziu, la 20 februarie 1861, dădea noi detalii asupra raporturilor cu viața culturală germană: *«Locuirea în Berlin îmi prieste mult pentru lucrarea mea filosofică. Cărticica publicată îmi procură intrarea intimă în cercurile profesorilor de aici. Trendelenburg, Werder, Stahr, Michelet mă invitară pe la ei, mă introduseră în Academia Științelor, mă purtară prin gimnazii și prin seminarii ca să le vizitez etc. Astfel mi se lărgește experiența esterioară. Din Viena îmi scriseră profesorii în mod recunoscătoriu, asemenea din Giessen. Jurnalul herbartienilor.* Zeitschrift für exakte Phie *și societății hegeliene de aci* Der Gedanke *(redactor Michelet) se vor ocupa cu ocaziunea opului meu și de starea scoalelor noastre. Toți îmi promiseră că din parte-le vor întreține în mod viu și după întoarcerea mea în Orient relațiunea cu mine* — punctul esențial la care țînteam. *Eu caut din toate puterile a ne face cunoscută starea noastră în Germania...»*[19].

Iată dar, pronunțată deschis, intenția majoră a acestui român cu o viziune foarte clară a viitorului culturii românești, intenție vizibilă în toată corespondența anului 1861 (ultimul în Germania), întreținută cu savanți reputați și directori de publicații periodice din cele mai cunoscute. Și Maiorescu a beneficiat efectiv de acțiunile culturale pe care le-a întreprins și care au găsit oarecare ecou, în scopul de a atrage atenția multor savanți germani asupra românilor, asupra calităților lor particulare, asupra caracterului lor deschis spre Europa și Occident. Profesorului Adolph Stahr, aristotelician notoriu și biograf al lui Lessing, care făcuse în *Nationalzeitung* o critică favorabilă primei lucrări publicate de Maiorescu, *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, îi mulțumea, punînd cîteva accente foarte semnificative pe natura particulară a recunoștinței sale: *«Aber für einen Zug muss ich ihnen dennoch ganz besonders danken; dass Sie nämlich an die Spitze einer auszeichnenden Beurteilung, den bezüglichen Verfasser als einen* Romänen *bezeichnet. Das hat mich sehr froh gemacht. Beschränkter Patriotismus ist gewiss ein widerlich Ding; dagegen, ist es wohltuend, mitten in ausländischen Studien und kosmopolitischen Abstraktionen das durchdachte Bewusstein eines zwar höheren, aber doch scharf individualisierten und einsheitlichen Ganzen bewahrt zu haben; das heisst nationell geblieben zu sein. Aber gerade von den Romänen ist wenig Günstiges nach dem Westen gedrungen; so wird meine Frende über Jhre öffentliche Beurteilung eine vielfältige, und erhält eine Richtung nach dem Allgemeinen»*. (Pentru un pasaj trebuie însă să vă mulțumesc în chip special, anume că în fruntea unei excelente judecăți ați desemnat pe autor ca fiind «român». Acest lucru m-a bucurat foarte mult. Patriotismul mărginit este desigur un lucru respingător; dimpotrivă, este binefăcător ca, în mijlocul studiilor în străinătate și al abstracțiunilor cosmopolite să fi păstrat conștiința deliberată a unui întreg mai înalt, dar totuși acut individualizat și unitar; adică să fi rămas național. Însă tocmai despre români au ajuns puține lucruri favorabile în Apus; astfel bucuria mea produsă de judecata d-stră publică este una multiplă și conține o direcție spre generalitate)[20].

Maiorescu își trimitea lucrarea și altor universitari proeminenți ca Schäfer ori Schilling de la Giessen, ca Rellstab care-i consacra o recenzie favorabilă în *Vossische Zeitung;* de asemenea directorilor de la Gartenlaube, cărora le adresa și cîteva cuvinte *«Dagegen kann ich nicht um hin zu bemerken, dass gerade aus meinem Vaterlande zu wenig Günstiges nach Deutschland gedrungen ist, also dass ich nicht streben sollte, das eine günstig aufgenommen zu allgemeinerer Kenntnis gelangen zu lassen»* (Dimpotrivă, nu pot să nu observ că din patria mea prea puține lucruri favorabile au ajuns în Germania, așa încît să trebuiască să mă strădui ca ceva bine primit să ajungă la o recunoaștere mai generală)[21].

E mereu mai evident că, din succesele sale personale, Maiorescu, cu patriotismul său luminat, clarvăzător, voia să aducă argumente în favoarea poporului său așa de puțin cunoscut

[17] *op. cit.*, III, p. 56.
[18] *op. cit.*, II, p. 228.
[19] *op. cit.*, III, p. 157.
[20] *op. cit.*, III, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dincolo de frontiere. Şi în acelaşi fel în care procedase cu opusculul său filosofic avea să procedeze în împrejurări analoage, ca, spre pildă, cu ocazia conferinţei deja menţionate, asupra tragediei lui Corneille şi a muzicii lui Wagner, dată în beneficiul monumentului lui Lessing care urma să fie înălţat la Kamenz. Expediind invitaţiile sau mulţumind pentru participare, el foloseşte împrejurarea pentru a spune din nou un cuvînt despre ţara sa.

Că se adresa profesorului Werder de la Berlin ori lui Trendelenburg ori lui Michelet, Maiorescu se oprea cu obstinaţie asupra aceleiaşi idei şi le ţinea tuturor aproape acelaşi limbaj. Lui Trendelenburg, de exemplu, îi spunea că acţiunea pentru Lessing marca o nouă ocaziune *«auch in dieser Weise zu zeigen dass sich die Romänen für das literarisch Bedeutende im zivilisierten Westen lebendig interessieren. Möchte es mir je gelungen, auch das Umgekehrte herbeiführen zu helfen»*. (...ca şi în felul acesta să se arate cum românii se interesează în modul cel mai viu de lucrurile literare importante din Apusul civilizat. De-aşi izbuti şi eu să determin realizarea unei atitudini reciproce)[22]. Şi repeta aceste propoziţii profesorului Heinrich Wutke din Leipzig, preşedintele Asociaţiei Schiller. Pentru profesorul Werder, invitat şi el la conferinţă, adăuga *«der Wunsch... es möchte nach meiner bevorstehenden Rückkehr in den Orient auch durch Sie die Möglichkeit eines eventuellen wissenschaftlichen Verkehrs mit Deutschland nur offen steht. Wenn der Taucher in die Tiefe geht, trachtet er, mit der freien Luft in Verbindung»*. (...dorinţa... să-mi rămînă şi prin d-stră deschisă, după iminenta mea întoarcere în Orient, posibilitatea unei eventuale legături ştiinţifice cu Germania. Cînd scafandrul pătrunde în adîncuri, năzuieşte să rămînă în legătură cu aerul liber)[23].

Dar mărturia cea mai explicită rezidă într-o scrisoare din Paris, 12 iulie, trimisă profesorului Karl Rosenkranz din Königsberg. Cu cîteva luni înaintea întoarcerii în ţară, Maiorescu îi expunea punctul de vedere cu privire la raporturile indispensabile între culturile germană şi română. Prin trimiterea cărţii sale recent apărute, scria el, *«Ich möchte... mir eine künftige Verbindung mit Ihnen ermöglichen, und ich bitte Sie hiermit darum. Die Bitte ist nicht eigen — sondern gemeinnützig. In den romänischen Donaufürstentümern, meinem Vaterland, werde ich in paar Monaten den philosophischen Unterricht an der Universität beginnen. Das Land soll auch von dieser Seite die gediegene Grundlage zu einer gediegenen Zukunft erhalten. Wie weit sich diese Idee in die Wirklichkeit wird übertragen lassen, weiss ich noch nicht; ich werde erst in 3 Wochen die Zustände in der Nähe betrachten. Das aber weiss ich, dass ich dort allein in meinem Fach und meinem Streben bin und dass auch alle sonstigen Hülfsmittel mangeln. Es mangelt eine Bibliothek, es mangeln Sammlungen zum Verständnis des Altertums, es mangelt vor allem der Sinn für die Forschung. Sie müssen geschaffen werden, so lautet die Aufgabe. Ich habe mich ihr unterzogen und sie wird mich nicht erdrücken, denn es ist mir lebensernst darum»*. (Aş dori... să-mi creez o legătură viitoare cu d-stră şi vă rog în acest sens aci. Rugămintea nu este egoistă, ci general utilă. În Principatele Dunărene româneşti, patria mea, voi începe după cîteva luni predarea filosofiei la Universitate. Ţara trebuie să primească şi din această parte temelia trainică pentru un viitor trainic. Pînă unde se va putea transpune această idee în realitate, nu ştiu încă; abia după trei săptămîni voi putea considera lucrurile mai de aproape. Ceea ce ştiu însă este că acolo sînt singur în specialitatea şi în năzuinţa mea, şi că lipsesc toate mijloacele ajutătoare. Lipseşte o bibliotecă, lipsesc colecţiile spre înţelegerea Antichităţii, lipseşte, mai înainte de orice, înţelegerea pentru cercetare. Toate trebuie create, asta este misiunea. Eu m-am supus ei şi nu mă va strivi, deoarece o socotesc vitală pentru mine)[24].

El explică apoi proiectele sale în legătură cu viitorul învăţămînt filosofic din ţară: va ţine un curs despre Prolegomena Kantiana şi va publica în traducere proprie *Kritik der reinen Verkunft* la care lucra deja. Dar ideile hegeliene i se păreau cele mai propice mediului românesc, cele mai aplicabile. În privinţa aceasta va avea mare nevoie de îndrumările specialiştilor al căror sprijin îi va fi absolut indispensabil.

Ceea ce ni se pare a fi într-adevăr demn de subliniat în această scrisoare (care de altfel are unele exagerări), esenţială pentru articularea tinerei personalităţi a lui Maiorescu în activitatea viitoare atît de fructuoasă a celui ce va fi critic, estetician, logician, jurist, om politic, este declaraţia aproape solemnă, echivalînd cu un veritabil jurămînt. Îşi asuma deliberat o misiune enorm de grea dar nu-l va strivi *«denn es ist mir lebens ernst darum»*. Ceea ce era în joc era propria sa viaţă. Scafandrul temerar va încerca totul pentru a putea face să pătrundă lumina în domeniul său de activitate. Prin ucenicia sa făcută la modelul clasic german, a învăţat să construiască propriul său model cultural naţional, destinat a da culturii româneşti un nivel european...

---

[21] *ibid.*, p. 415.
[22] *op. cit.*, III, p. 422.
[23] *op. cit.*, III, p. 423.
[24] *op. cit.*, III, p. 459.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FEȚELE UNUI VEAC

«UNICITATEA» SAU «PLURIVALENȚA»?

Niciodată, de cînd omenirea a urcat treapta civilizației, nu se poate vorbi de unicitatea în sens absolut a culturii și civilizației. Civilizația totdeauna a fost complexă, a cuprins toate creațiile oamenilor, toate cuceririle acestora, toate exigențele lor. Firește nu cu o greutate egală, ci cu pondere deosebită. Dar o civilizație «unică», «rurală» sau «urbană», «umanistă» sau «tehnică» n-a existat. A existat o civilizație complexă, înmănunchind și creațiile satului și sătenilor și ale orașului și orășenilor, și ale filozofilor și tehnicienilor. Uneori și în unele locuri precumpănind unele, alteori și în alte locuri precumpănind altele. Mai complete și mai generoase, mai corespunzătoare nevoilor societății și oamenilor de toate categoriile sînt civilizațiile complexe, în care fiecare componentă își are locul și rostul ei într-o armonie și echilibru judicios, una completînd-o pe alta, toate înregistrîndu-se armonios și echilibrat. Exacerbarea unei componente și disprețuirea altora generează pericolul degenerescenței.

Își poate ușor închipui oricine ce rezultate s-ar obține prin grija exagerată față de unele părți ale corpului omenesc și neglijarea sau disprețul față de altele. Ar rezulta un homuncul sau o progenitură. Cultivarea deopotrivă a tuturor părților corpului omenesc asigură o dezvoltare armonioasă, echilibrată, un corp sănătos slujit de o minte sănătoasă. Unitatea în diversitate în ființele biologice, în natură, în societate, în civilizație este principiul salutar, singurul salutar.

Cu atît mai puțin se poate închipui astăzi o civilizație «unicat». Nici în întregul ei și nici în componentele sale. Nici în creațiile social-economice și nici în cele social-politice și nici în creațiile științifice. Cu atît mai mult, cu cît toate creațiile științifice contemporane sînt rodul experienței și al gîndirii celor dinainte și a celor de acum, iar experiența și gîndirea nu sînt compartimentate artificial, nu sînt închise în sălțărașe despărțite unele de altele. Experiența și gîndirea adevărate, creatoare, înseamnă viață și viața e complexă și complicată. Și viața nu poate fi compartimentată și nici despărțită artificial și ermetic. Și nici dirijată într-un singur sens, ceea ce ar însemna sărăcirea de idei și perspective, iar sărăcirea înseamnă îmbătrînire, îmbătrînirea veștejire și în cele din urmă epuizare.

Ceea ce nu vrea să fie cîtuși de puțin o pledoarie pentru abstracțiunea sterilă, pentru speculațiile fără finalitate. Nu înseamnă nici o întoarcere «romantică» spre ceea ce spunea și se credea la sfîrșitul secolului trecut, despre filozofia germană, că hrănea toate științele, cele teoretice și cele aplicative deopotrivă. Pledoaria noastră se îndreaptă spre gîndirea impregnată de experiență, amîndouă întemeiate pe principii gnoseologice și epistemologice. Toate generate de «filosofia vieții», cea adevărată. Pledoaria are în vedere gîndirea asociată experienței și experiența gîndirii, așa cum le-au cultivat adevărații gînditori și creatori, de la Leonardo da Vinci pînă astăzi. Cei ce și-au alimentat și-și alimentează gîndirea și creația din nevoile vieții spre satisfacerea acestora. (Nu cei ce împrumută știința altora — nedeclarînd-o sau trecînd-o sub tăcere —, dar proclamînd-o ca proprie știință. Ci adevărații gînditori, care profesează știința proprie, creația proprie, ideea proprie care transformă, care propulsează, care promovează). Creația care se înalță fără a uita de pămînt. Știința rezultat al căutării și născocirii, al meditării și al verificării. Creația care demonstrează, convinge, care-și dovedește utilitatea, aplicabilitatea. Nu în accepțiunea restrînsă, ci în cea cuprinzătoare, care îmbrățișează toate domeniile, întreaga viață, întreaga societate.

Nu este ușor recunosc. Recunosc de asemenea că este greu. Dar afirm, în același timp, că nu este imposibil. Cu anumite condiții. Dintre care primordială este, fără de care nu se poate, înlocuirea egoismului cu altruismul. Căci egoismul înseamnă începutul răului, altruismul începutul binelui. Iar binele generează bunul, superiorul, valorosul, trainicul, utilul, necesarul nu numai pentru cel dăruit cu voința și dorința de bine, ci deopotrivă pentru cei asupra cărora se va revărsa acest bine. Toate marile valori științifice și, deci, sociale, au fost create de oameni împodobiți cu acest dar superior: altruism, care înseamnă în același timp iubire de oameni, de omenire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar putea obiecta că și Dante și Leonardo da Vinci, Voltaire și Cantemir, Pasteur și Mendeleev au avut momente de îndoială și de revoltă în viața și în activitatea lor. Era zbuciumul omului ce ardea ca o făclie interioară, frămîntat de gînduri și căutări, de îndoieli cu privire la rezultatele căutărilor și frămîntărilor, de revoltă împotriva nedreptăților și nedreptilor. Nu era, însă, frămîntarea egoismului, dușman al omului și al vieții, stăpînit de invidie pentru binefacerile de care s-ar fi putut bucura semenii săi, societatea de pe urma strădaniilor sale. Egoiști sînt, în general, cei ce nu se pot realiza, cei sterili, cei ce văd dușmani în creatorii de valori care-i lasă astfel în urmă, sau le anulează «prestigiul» obținut facil, fără muncă creatoare, fără gînduri constructive, subminîndu-le «piedestalul» artificial. Altruiști sînt cei ce se realizează prin muncă, talent și sîrguință; aceștia se bucură de succesul altora, îi ajută pe alții în căutările și realizările lor, sînt generoși față de toți cei ce sînt vrednici de generozitate, cei ce împreună cu alții asemenea lor sînt animați de gînduri curate față de societatea care-i cinstește, față de poporul și țara care le alimentează setea de creație și bucuria vieții. Oameni adevărați sînt cei dăruiți cu echilibru și armonie în ființa lor cugetătoare, în gîndurile generoase și creațiile valoroase.

Ștefan PASCU

MINIMALISM ȘI MAXIMALISM ETIC

După ce îmi citează îndemnul la dialog (*«discuția noastră se rezumă la nevoia discuției»*), într-un articol din „România literară" Andrei Corbea amendează chemarea mea la fraternizarea culturală a generațiilor, din *Epistolar*, astfel: *«patetismul apelului său vine mai curînd dintr-un scepticism pe care ar dori, parcă, să-l reprime»*. Observația e subtilă. M-am gîndit la ea atunci cînd cel de-al doilea dintre *«tinerii corifei»* — pe care însă mai degrabă îl invidiez pentru excepționala sa mobilitate spirituală decît resimt nevoia vreunei «despărțiri» —, mă refer, evident, la Andrei Pleșu, mi-a oferit un exemplar din *Minima moralia* (Cartea Românească, 1988), în dedicație atribuindu-mi un anume *«talent de a dialoga»*. Convențional sau sincer, gestul îmi servește ca introducere pentru a continua discuția cu «spiritul pălținișan», în persoana celui mai talentat exponent al ei, care, tocmai în virtutea personalității sale pregnante, nici nu mai este subordonat echipei, ci își afirmă deplina autonomie. Și totuși, fiecare individ, cu tot ce ține de el, mai exprimă și un fel caracteristic de a fi, gîndi și simți. De aceea, încercînd să reînnod dialogul între noi, mai și depășesc inevitabil perimetrul strict personal, spre a cumpăni iarăși fraternizări și despărțiri de generații. Drept care cineva ar fi în drept să surprindă și în observațiile următoare un amestec de patetism și de scepticism.

Minima moralia este o carte excepțională ca valoare — și incitantă în cel mai înalt grad. Am citit-o cu neslăbită încîntare și prima oară, în manuscris, și acum, proaspăt ieșită de sub tipar. Numai de la acest nivel de impact — reflex al nivelului ei de împlinire — socot posibilă și îndreptățită o discuție care să se asume și ca dispută. Căci, fascinat de discurs, îți surprinzi totodată contraargumente, chiar dacă nu în punctele esențiale și nici într-un caz din vanitatea de a căuta vreun nod în papură, spre propria-ți afirmare. Ca să fiu exact, îmi apare acceptabil tot ce afirmă Andrei Pleșu: or, în imensa parte a demonstrației sale el nu face decît să-și afirme «minimalismul etic». Dacă încolțește în mine o împotrivire, ea e prilejuită de negările lui. În cazul în care, contrar spiritului intim al cărții, ar fi să urmez o elementară socoteală aritmetică, aceste negări n-ar însuma decît un minim procent din discurs. Argumentele *pro* le acoperă de zeci de ori, ca pondere, pe cele articulate *contra*. Peste aceste din urmă, care apar rar și la mari distanțe, cititorul ar putea chiar să treacă dezinvolt, abandonîndu-se plăcerii de a fi mereu de acord cu acordurile literar și muzical atît de măiestrite ale autorului. Resimt și eu fascinația lor. Știu însă că o bună compoziție mai este și contrapunctată. Iar cu unele din dezacordurile care lui îi sînt necesare — eu mă aflu în dezacord. Contrapunct la contrapunct. Votez *pro* mai toate desfășurările *pro* — și *contra* citorva atitudini *contra!*

Pentru ce mă încăpățînez să fixez această linie demarcațională? Pentru că, la urma urmei, tot în căutarea unei moralități personale m-am angajat. Care însă nu se poate dispensa de învățători — alții decît cei ai lui Andrei Pleșu. La unul dintre ei voi ajunge, în cele din urmă. (La un moment dat Pleșu ironizează pe acel om fără instinct cultural, care într-o singură frază îi citează *«cu o entropică simpatie»* pe Mallarmé, pe Marx și pe Origen. După opinia mea, Origen

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și Marx ar putea fi analizați împreună și comparativ. Dar nu la Marx vreau să ajung). Gînditorul la care mă voi referi va fi un «maximalist». Andrei Pleșu refuză toate «maximalismele». E dreptul lui. Dar are oare îndreptățirea să confere acestui intangibil drept personal o indiscutabilă valabilitate globală? În termenii autenticului dialog, n-ar trebui să «asculte și cealaltă parte» *(audiatur et altera pars)*? Nu pentru a se schimba, ci numai pentru a admite cîte ceva din argumentele «părții» adverse. Ca și în schimbul meu de epistole cu Gabriel Liiceanu, ajung la lunecarea «tinerilor corifei» din toleranța profesată... în cîte un accent intolerant. Andrei Pleșu e prin definiție concesiv. Și totuși, îl voi ruga în finalul acestor însemnări să fie și mai concesiv. Și să recunoască eventual, măcar ca fiind posibile, dacă nu chiar egal de eficiente pentru *diferiți* subiecți, ambele variante de moralitate. Le voi schița pe rînd.

Întîi — cea propusă, cu o splendidă coerență eseistică și remarcabilă forță literară de persuasiune, de Andrei Pleșu.

El își explicitează programul în *Cîteva precauții și lămuriri* introductive, reafirmîndu-l în capitolul ultim, intitulat chiar *Minimalism etic*. Ce propune, așadar? O *«disciplină a intervalului»*, o *«pre-ordine»*, o *«pre-etică»*, *«o tatonantă acțiune pregătitoare, a cărei singură ambiție e stimularea* preocupării *etice...»*; *«simpla* orientare către», adică vorbirea *«din mers»*, cu oboseala, incertitudinea, dar și tenacitatea mersului; *«o suspinare, o chemare și o rugare pentru sănătatea morală care-i lipsește încă autorului»* și ar putea îndeobște să le lipsească oamenilor *«în tîrziul acestui veac»*. O morală «minimă» *versus* o etică «maximalistă» *(«o etică hiperelaborată și, de aceea, crispată, fără naturalețe, fără har»)*; o morală individuală *versus «un foarte bine articulat cod social»* (cel prescris de «maximalismul» aristotelic); un spațiu dinamic *versus* unul «static» (ilustrat și prin opoziția apei și mineralității, a lacrimei și solidificării pietrei=împietririi).

Pînă aici s-ar părea că opțiunea are în vedere, pur și simplu, omul ca individualitate vie, nesubstituibilă, irepetabilă în fiecare personalizare, cu «probleme» dizolvate în cîte un unic «destin»; și că soluția e întrevăzută, la antipod absolutismelor etice, într-un bun relativism moral, mereu demn de a fi pus la încercare, căci e propriu cîte unei vieți unice, suple, dinamice, indisolubil legat de carnea, sufletul și spiritul insului ajuns la răscruce, eventual în grea cumpănă. Aceasta o sugerează și *«fișele ilustrative»* inserate în dezbaterea teoretică. Ele înfățișează cîte un «destin», care și-a ales cîte un subiect și care a fost la rîndul său ales de către acel subiect — de bună voie și cu bună voie, o bunăvoință presărată și cu lacrimi amare, căci și ele, uneori mai cu seamă ele, definesc umanitatea din om. Cine sînt acești «destinatari»? În primul rînd — dar numai subtextual, cînd și cînd mărturisindu-și prezența, de obicei ascunzîndu-se printre rînduri — autorul însuși. El a fost cel care a întîmpinat piedici, sincope, fracturi, dar și le-a asumat ca pe condiții ale învierii, ca pe o «negativitate» nocturnă, umbroasă, pe care nici o pozitivitate diurnă, solară n-are cum s-o ocolească. Moralitatea e «minimă» nu în ultimă instanță și fiindcă e subiectivă, confesivă, autobiografică, iar autorul nu are desigur vanitatea de a o extrapola asupra tuturor, ca prescripție obligatorie. Un alt personaj, de astă dată aflat la vedere, este Falstaff, decodat ca efectiv nocturn, lunar și melancolic. (Nu degeaba își numise Andrei Pleșu cartea de debut *Pitoresc și melancolie*, semne «falstaffiene» în lucrurile degustate cu ochiul!) Falstaff este prin excelență fiu risipitor, adică nici irecuperabil păcătos, nici fiu cuminte rămas acasă, și care tocmai ca fiu risipitor are îndreptățire la o etică, în viața și în moartea sa. Și apoi ne mai întîmpină — cu ponderea celor două capitole extraordinare pe care Pleșu i le consacră, spre a ne încredința o concluzie practică după care cea teoretică se impune aproape de la sine —, ne întîmpină așadar «destinul» lui Robinson, temei pentru «etica lui Robinson». Căci eroul lui Daniel Defoe descoperă și decantează o etică a singurătății, a recluziunii și a sihăstriei. El e un alt fiu risipitor, dar mai e și un Adam, unul lipsit (încă) de Eva, omul dintîi căruia într-un tîrziu i se va permite să-l descopere pe «celălalt», pe Vineri. Robinson e fiul risipitor care se familiarizează, în lipsa oricărei alte familii, cu buna locuire singuratică într-o condiție insulară care de fapt e condiția umană autentică. El parvine la salvare din dezastru, de la experiența «pustiei» la o recunoaștere a ordinii pe care o validează cu «recunoștința» lacrimilor sale, cu transparența mîntuitoare de opacitatea împietririi.

Falstaff și Robinson, atît de diferiți, sînt totuși rude destul de apropiate — înfrățite în plus și cu personajul care le-a insuflat o nouă identitate, spre a se identifica pe sine însuși în această plămadă contradictorie. Mai ales însă parabola despre Robinson, cea mai importantă prin transparența învățăturii, luminează întregul mesaj al cărții Cu acest prilej ne dumirim pe deplin că nu despre *«omul singur»* aduce autorul doar vorba, ci despre căutarea principiului moral pe care personajul să-l extragă *«dintr-o sursă* absolută *a validității, o sursă fermă, imuabilă, autonomă, aceea care îl împiedică pe Robinson să umble gol pe insulă, deși e singur»*. (Dacă am vrea să-l șicanăm pe Andrei Pleșu, am spune că un englez onorabil nu renunță la buna creștere ce i-a fost din copilărie inculcată, indiferent de condițiile în care nimerește).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În joc se află — ceea ce Robinson îi va transmite și lui Vineri — *«interdependența dintre omul singur și alteritatea seniorială a Ordinii absolute...»*.

Pe de o parte, autorul are o vădită idiosincrazie față de absolutisme etice de natură dogmatică. Pe de altă parte, el se angajează tocmai în căutarea acelei surse imuabile, pe care n-are cum să n-o numească absolută. Tensiunea e între relativ și absolut. De la începutul cărții aflăm că etica nu e decît *«efortul de a găsi rigoarea normativă a actului uman, în condițiile unei cronice* carențe de absolut». După aceea sîntem însă încredințați de imposibilitatea omului (omul concret în care autorul se încrede și cu care se identifică) de a-și asimila o conduită morală bazată pe ordine morală și lege morală — fără raportarea la absolut. *«Etica lui Robinson»* devine cu adevărat o parabolă pentru că ilustrează definitiv această tensiune considerată obligatorie și, totodată, explicitează pe viu o seamă de enunțuri răsfirate pe parcursul eseului, eseu care în fond discută individul uman înzestrat cu bun simț, cu inteligență și cu talent moral. Am fi tentați să răsturnăm aisbergul invocat pînă la saturație în vorbirea noastră curentă. Acum tocmai partea lui cea mai masivă se află la vedere și numai o mică parte a lui — sub apă. Dar fără aceasta din urmă, pe bună dreptate ascunsă, n-am mai înțelege ceea ce se află la vedere. Exemplul cu aisbergul e de altfel involuntar confirmat în acel sfîrșit de capitol în care, pe urmele lui Mircea Eliade, ni se propune pentru «buna instalare în cultură» acea urcare pe munte care descoperă acolo peștera trebuincioasă ei — «o grotă în Himalaia»: te instalezi în cultură «în profunzimea de deasupra ei...».

Ce se află, așadar, la vedere, neraportat încă la înălțimea care ar putea fi considerată și adîncime? Talentul moral, ca specifică înzestrare a individului, *«asemănătoare înzestrării artistice»*. Mai simplu: *«omul individual»* cu moralitatea lui, pe care el o extrage din căutările și rătăcirile, lacrimile și speranțele lui. Despre *«omul individual»* vorbește Andrei Pleșu *aproape* tot timpul. Dar din cînd în cînd îl mai raportează și la ceea ce se află în afara și de fapt deasupra lui. Pentru a proba caracterul totuși esențial pe care îl dobîndește această raportare la înaltul adînc înscris în om, va trebui să adun cîteva fragmente peste care iarăși cititorul insuficient de atent ar putea să treacă, întregindu-l fără temei pe Andrei Pleșu printre «existențialiștii» de factură individualistă. Să grupez deci cîteva puncte nodale din demonstrația aparent atît de rapsodică — eseistic liberă — a autorului.

În refuzul staticului, el explică dinamicul astfel: *«E nevoie ca ordinea supremă să intre în mișcare, să producă, prin alunecarea peste lume, un spațiu elastic, față de care legea să se comporte simultan ca* axă *și ca* hotar *limitativ; acesta e spațiul* dezbaterii *etice.* [...] *Spațiul acesta e, așadar, o colaborare a maximei aspirații umane cu maxima îngăduință a absolutului. El unește cel mai înalt punct al lumii cu cel mai jos punct al geografiilor superioare. Numai în zona de contact dintre aceste două puncte lumea poate fi, cu adevărat, locuită»*. (Propoziția din urmă conține o restricție exclusivistă — dar o ignor deocamdată). Mai departe: *«Omul individual nu-și poate da un mai înalt conținut de viață decît acela de a reflecta asupra combinatoricii posibile dintre datele sale individuale și organismul megalitic al absolutului»*. Căci *«Omul individual e „sarea" absolutului»*. Parafrazează o formulă celebră: *«legea morală e goală fără omul individual, dar individul uman e* orb *fără intuiția unei ordini trans-individuale»*. *«Eticul e, așadar, o răscruce: verticala ordinii cade perpendicular pe orizontala fenomenelor individuale»*. Așa ajunge de înțeles și sensul ascuns al «intervalului», mai important decît primul lui sens. Fiindcă în joc nu se află doar intervalul pe care l-am putea numi orizontal (o «pre-etică» a omului individual), ci și cel pe drept aproximabil ca vertical (o «sub-ordine», care acceptă subordonarea față de ordinea trans-individuală). Mai mult: dimensiunea orizontală *derivă* din cea verticală. *«Umanitatea e o specie a* intervalului: *nu e nici sub puterea instinctului, care rezolvă lucrurile cu puterea instinctului,* dar *nici sub incidența sacrului, care de asemenea rezolvă lucrurile simplu, cu simplitatea harului. Umanitatea e într-o stare intermediară, e la mijloc»*. La mijloc între ceea ce e foarte jos și foarte sus; care extreme *nu* sînt etice și *nu* au nevoie de morală. Cît privește *cultura*, ea reprezintă pentru om *«cea mai adecvată modalitate de a subzista în condiția intervalului»*; *«cea mai bună mijlocire atunci cînd îți lipsește nemijlocirea»*; și asta fiindcă — precizează autorul — *«Am, uneori, sentimentul că „cerul" se lasă tot mai jos și că* cel mai înalt cer pe care îl vedem noi astăzi e cultura». Așa se și închide carcul (intrucîtva vicios, cu bună știință). Dacă etica reprezintă inițial efortul omului de a suplini carența de absolut — cultura e în schimb compensarea pămînteană finală care îi mai rămîne în condițiile în care cerul s-a lăsat mult prea jos; deși se prea poate ca în situațiile limită culturale să nici nu te ajute, și nici să nu poți deduce din ea un cod moral — nepotriviri practice în raport cu o viu sperată conjuncție...

Construcția lui Andrei Pleșu e mai vicleană decît pare la prima vedere. Căci morala profesată de el este «minimală» numai în prima instanță, în măsura în care privește *«omul individual»* în intervalele vieții lui terestre. Dar în măsura în care se raportează — obligatoriu — și la intervalul despărțitor față de «cerul» ajuns prea aproape sau, prin carență, prea departe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— mai rămîne ea cu adevărat «minimală» ? Nu cumva integrează în țesătura ei un ascuns «maximalism»? Acest «maximalism» este egal nu atît cu maxima aspirație umană, cît cu maxima îngăduință a absolutului, de fapt egal cu absolutul, cu organismul lui megalitic, cu acea geografie superioară, ordine supremă, trans-individuală, despre care aflăm că este o sursă fermă, imuabilă(!), autonomă în absolutul ei. Umanitatea, cu moralitate și cultură cu tot, subzistă — ea însăși — în condiția tragică a intervalului. Dar «omul singur» caută mereu să depășească această condiție, de aceea varsă lacrimile minții și urcă treptele plînsului fierbinte și răcoros pe o Scară nu foarte diferită de a Scărarului. Iar cînd cultura nu-i susține îndeajuns moralitatea și moralitatea nu se susține deplin pe sine, își ațintește cu atît mai îndreptățit privirea — suspinul, chemarea și ruga — către absolut!

Andrei Pleșu e un eseist pursînge, dar în libertatea pe care în consecință și-o asumă: perfect coerent. Opțiunile lui n-au numai vigoare, ci și rigoare. Dacă aș vrea să-l sîcîi un pic, aș spune că își elaborează eseul... cu sistem, îl chiar transformă... în sistem. Întîi e rapsodic, apoi e rapsodul care își recită poemele, în cele din urmă compune un tratat în al cărui «minimalism» se răsfrînge și un tăinuit «maximalism». Ele se leagă ca soarele și luna, ca ziua și noaptea, ca pămîntul și cerul. Umbra unui alt «eon dogmatic» îi întovărășește antidogmaticii pași în lumină (combinație între «poemele luminii» și «pașii profetului»!). O altă «minus-cunoaștere» îi străjuiește pozitivitatea și în cunoaștere și în moralitate. O altă «cenzură transcendentă» îi oblăduiește intervalele imanente, prin excelență omenești și umane.

În măsura în care această construcție favorizează — și cu siguranță favorizează — un comportament moral liber și demn, mă simt solidar cu el. Înțeleg și accept și cîteva dintre idiosincraziile lui Andrei Pleșu. Detestă ipocrizia morală — foarte bine. Refuză carențele spontaneității morale — de acord. Ajung acum la chestiunea nevralgică, nevralgică nu în sine, ci în cîteva aplicații. Autorul caută echidistanța dintre *«o etică a emotivității decerebrate»* și *«o etică a cerebralității speculative — cum obțin filosofii»*, acei filosofi care *«discută eticul cu o obtuză morgă categorială, inapți să-l identifice în sălbatica lui nemijlocire»*: *«Tindem, astfel, către o etică a* luminii calde, *distinctă de etica hibernală, cu lumini reci, a filosofiilor universitare»*. Mă aflu din nou de partea acestor enunțuri generale, cîtă vreme ele se mențin generale. Cum să nu preferi lumina caldă luminii reci, hibernale? Cum să nu refuzi obtuza morgă categorială? Dar ce să însemne *«filosofiile universitare»*? Și — la un mod mai larg — acea cerebralitate speculativă pe care o *«obțin filosofii»*? Îndeobște filosofii? Sau unii dintre ei? Cine?

În contextul dat, aflăm doar meritoriile «excepții», care au scăpat tentației de a «geometriza»: Kierkegaard, Nietzsche, Max Scheler, Soloviov, Berdiaev. Geometrii reci *aici* nu sînt numiți. Dar îi putem reconstitui din restul cărții. Aproape de începutul ei dăm de un avertisment: *«nu devii o autoritate morală intrucît i-ai citit pe Aristotel, pe Spinoza și pe Kant»*. Fraza este albă, respectivele autorități nu sînt conotate negativ. Lui Aristotel îi sînt consacrate apoi cîteva pasaje, cu recunoașterea unor pătrunzătoare intuiții, neduse pînă la capăt. Originala sa teorie despre *«dinamica principiilor morale»*, Andrei Pleșu o enunță în dialog cu un corespunzător *«presentiment»*, deviat însă, din *Etica Nicomahică*. *«Minimalismul»* propriu Pleșu ajunge explicit să-l opună *«maximalismului»* aristotelic, la care — la competența lui neîngrădită, exactă, netulburată — se arată alergic. Însăși formula de «minima *moralia*» a izvorît, primordial, dintr-o *«respectuoasă antipatie față de Aristotel»* și față de tradiția unei Magna Moralia inaugurată de el. Dar cine a mai compus Etici «mari» — care, zice autorul, n-ar trebui de fapt scrise, ci doar trăite, în cîte un irepetabil destin omenesc?! Totuși, cine le-a scris? Spinoza și Kant. La drept vorbind, Spinoza și-a și trăit «maximalismul» moral; ceea ce au înțeles și celebrat cu gratitudine Camil Petrescu, în *Act venețian*, și Marin Preda, în *Viața ca o pradă* și în *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Dar la Spinoza nu se mai referă Pleșu explicit, dacă săgețile lui la adresa «geometrizării» și apodictica sa propoziție restrictivă *«în etică nu se poate geometriza»* nu cumva pe el îl vizează — cum am putea fi tentați să presupunem.

În schimb, «maximalismul» kantian e invocat și refuzat în chip tăios. Prima oară încă indirect și în treacăt: *«Legea morală nu se naște din confruntarea* statică *a omului individual cu «imperativul categoric» al ordinii supreme. E nevoie ca ordinea supremă să intre în mișcare, prin alunecarea ei peste lume...»* (Mai departe am reprodus citatul). A doua oară cu adresă precisă, dar încă tot subordonat comentariului personalizării legilor de către Platon în *Criton: «Omul individual — ar spune Kant (vezi prima secțiune din* Întemeierea metafizicii moravurilor*) — trebuie să fie «exemplul unei legi». Dar nu devine astfel și legea expresia generalizabilă a unui destin omenesc? «A acționa în așa fel încît norma proprie să fie o lege universală» — nu e doar a te pierde în universalul legii, dar și a furniza universalului un trup: a fi viața unei legi, a se transforma din «sentință» în «făptură»*. Opoziția e clară de ambele dăți și privește mereu raportul antinomic dintre static și dinamic, dintre general și individual; dintre carnea, trupul, făptura unui om viu și mortificatorea lui obedință față de legi autoritare. Cu cel de al treilea prilej antipatia — cam nerespectuoasă — e mărturisită cu franchețe. Iată fragmentele carac-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teristice din cele trei pagini inserate în capitolul *Inteligență și talent moral* (calități care îl definesc în egală măsură pe Andrei Pleșu), în prelungirea unei distincții la care de asemenea am apelat:

«Cultivarea virtuților are nevoie de har, de inspirație, de o înzestrare specifică, asemănătoare înzestrării artistice. Numai absența acestei înzestrări face posibilă — și, de altfel, necesară — morala, de tip kantian, a datoriei. Morala datoriei e un schematism etic, de care au nevoie firile fără dotație etică pentru a funcționa cît de cît onorabil. Cînd nu iubești în mod spontan binele, ți se cere, măcar, să-l respecți. Cînd talentul nu te ajută să găsești expresia optimală a conduitei într-o situație dată, ți se oferă rețetarul ei. Simțul datoriei e formula de minimă rezistență a faptei morale: te porți cum trebuie nu pentru că știi de ce, *ci pentru că* așa se cade; *pentru că «e de datoria ta să o faci», conform unui cod pre-judecat, pe care nu reușești să-l interiorizezi decît pe calea supunerii. Iradierea unui fapt pornit din simplă* datorie, *față de aceea a unui fapt hrănit de* vocație *etică, e de o caracteristică răceală. Un sec halou de indiferență înconjoară gestul îndeplinit din zel disciplinar, în vreme ce* același gest, *îndeplinit cu entuziasmul unei dedicații morale libere, e cald pînă la incandescență. Morala datoriei e morala de stil* grafic, *linearitate monotonă,* suprafață *morală. Morala vocației, a iubirii, a talentului moral e — prin contrast — aducătoare de spațiu și de culoare: e o morală în același timp* picturală *și* plastică, *o morală de armonii riscante dar vii, o plină de virtuozitate alternanță de clar și obscur, de vervă strălucitoare și densitate mată, de cumințenie și temeritate». «Talentul moral e capacitatea de a transforma interdicția etică în comportament liber, dar adecvat. E trecerea de la negativitatea strictă a decalogului (ce să nu faci!) la actul etic afirmativ, adaptat unor împrejurări particulare». «A avea talent moral e a avea intuiția* concretului etic, *distinct de validitatea* generică *a legilor: a trăda, eventual, litera legii, pentru a rămîne credincios spiritului ei».*

«Minimalismul» agreat nu e poate nicăieri atît de limpede opus «maximalismului» neagreat, cu însemnele lor puse față în față pe două coloane adverse. *«Morala datoriei»* condensează în preceptele, legile, imperativele ei tot ce-i displace autorului: schematismul, lipsa de talent, de inspirație, de înzestrare, de vocație, onorabilitatea searbădă, minima rezistență față de disciplina oarbă, zelul subaltern față de litera interdicțiilor, răceala și indiferența, exterioritatea și superficialitatea. Prudenta formulă: *«morala de tip kantian»* nu ne induce în eroare, mai ales dacă o corelăm cu anterioarele două pasaje privitoare la *«imperativul categoric»* și la universalul *«legii morale»*. Adresa precisă e însuși Kant, cel care a centrat *Întemeierea metafizicii moravurilor, Critica rațiunii practice* și *Metafizica moravurilor* pe conceptul de datorie, pe *«datoria-virtute» (Tugendpflicht)*, ca și pe toate celelalte concepte corelative: legea morală, imperativul categoric și — *last but not least* — libertatea.

Dacă Andrei Pleșu ar fi pus accentul pe dualitatea *«morala de stil* grafic» — *«o morală în același timp* picturală și plastică», acceptîndu-le pe amîndouă ca posibile și fertile, atunci în ciuda mărturisitei și accentuatei lui simpatii pentru virtuozitatea alternanței de clar și obscur, verva strălucitoare și căldura incandescentă, n-aș fi avut nimic de obiectat. Și cu atît mai puțin aș fi avut obiecții, cu cît antiteza tipologic acceptată a tezei sale preferate ar fi cuprins, chiar și fără detalieri, o seamă de indiscutabile și indispensabile valori germane *«de stil* grafic», de la chiar grafica lui Dürer, prin coralele lui Bach, pînă la «abstractul» gotic ori expresionist în interpretarea lui Worringer. Împotrivirea mi-o trezește în exclusivitate împotrivirea violentă a lui Andrei Pleșu la acest *stil* cultural, respectiv la recunoscuta sa întemeiere morală de *tip* kantian. Printre numeroasele sale observații originale, această diatribă, în fond lipsită de originalitate, este în schimb seducătoare prin forma (forța) expresivității. Nu e nici asta puțin lucru; dar substanța obiecțiilor reia și variază multe nemulțumiri formulate în ultimele două veacuri la adresa *rigorismului protestant*, schematic, neînsuflețit, mortificator, al prescripțiilor etice kantiene. Într-adevăr, opoziția tranșantă, la Kant, dintre «inteligibil» și «sensibil» n-avea cum să nu genereze o altă opoziție, de astă dată între *«maiestatea datoriei»* și *«plăcerile vieții»*, ceea ce pe unul capabil să-l și comenteze cu pătrundere, dar să-l și înțeleagă fratern pe Falstaff îl enervează pe drept la culme. Întregul efort întreprins de Kant de a-l înălța pe om, prin elogiul sever al datoriei, deasupra lui însuși *ca* parte a lumii sensibile, îl agasează pe Andrei Pleșu. Înțeleg foarte bine acest lucru avînd în vedere firea lui de artist, ca atare prin definiție îndatorat lumii sensibile și manifestărilor ei individuale. Pînă și morala Pleșu o aproximează în indisolubilă legătură cu sensibilitatea fiecărui individ în parte. Dar pentru a nu nimeri în capcana pe care tocmai Kant a întrevăzut-o, anume aroganța și deșarta iubire de sine, ce pune stăpînire pe om în absența respectului pentru legea morală, adică a datoriei ca suprem principiu de viață — Pleșu caută un alt punct fix pe care să se sprijine, unul exterior și superior, de sorginte și esență absolută, în măsură să străjuiască omul, să-l ferească de degradarea relativului lăuntric în relativism și a bunei doze de scepticism — în cinism. În polemica sa cu morala kantiană a datoriei Pleșu are multă dreptate, comite însă și o fundamentală nedreptate: nu Kant are nevoie de acel absolut al «cerului» cu care omul să intre în contact (fie chiar parțial și ș-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

văielnic) spre a se disciplina; de această superioară ordine ordonatoare are trebuință chiar Andrei Pleșu. Căci — potrivit interpretării lui — de ce nu umblă Robinson gol pe insulă, deși e singur? Nu din alt motiv ci fiindcă *«așa se cade»*; și se cade așa din cauza sursei absolute, ferme, imuabile a validității din care (cod-pre-judecat!) *«omul singur»* își extrage principiul moral. Acest principiu *este* al datoriei și ar putea fi și el denumit *«imperativ categoric»*; cu deosebirea, esențială, a suspendării lui *deasupra* omului singur — ca alteritate seniorială a Ordinii absolute.

Așa arată «minimalismul» sub oblăduire «maximalistă». Cum arată «maximalismul» lui Kant? Ca unul înrădăcinat în sine, centrat pe sine, esențialmente suficient sieși. Andrei Pleșu va spune probabil: ca o cvadratură a cercului. Eu voi spune: ca un teribil efort de a întemeia — fie și rigorist, fie și inflexibil, fie și coercitiv — umanitatea pe om, moralitatea omului numai pe propriile lui opțiuni. Vom putea dezbate la nesfîrșit caracterul lucid sau iluzoriu, realizat sau utopic al acestei moralități *sieși suficiente*. Ea reprezintă, în orice caz, o alternativă la tipurile de moralitate din care — cu talent și inteligență, mobilitate și nuanțe, în chip *«pictural»* și *«plastic»* — își deduce Andrei Pleșu propria sa moralitate. Această alternativă kantiană (la morale mai vechi și în curs de reactivare) aș numi-o *eroică*. Și, personal, aș vedea în ea una dintre cele mai înalte împliniri ale *demnității umane libere* — în mult mai mare măsură liberă decît supusă. Simțul datoriei, în varianta kantiană, nu numai că nu este o formulă *«de minimă rezistență a faptei morale»*; fapta morală derivă în cazul ei din asumarea *maximei rezistențe* de proveniență umană și numai umană. Dacă eliberezi nucleul învățăturii lui Kant despre *«rațiunea pură practică»* de aceea ce este în ea cu adevărat schematic și dogmatic, acest nucleu îmi apare ca unul dintre cele mai severe, dar și mai încîntătoare *elogii* aduse omului ca autonomă ființă superioară. Și, atunci, voi putea repeta laolaltă cu autorul ei măcar cuvintele introductive ale celebrului pasaj: «Datorie! *nume sublim și mare...*» De ce mare și sublim? Pentru că mare este *«cerul înstelat deasupra mea»* și sublimă este *«legea morală în mine»*. (Sau, altfel spus: sublimul matematic și sublimul dinamic). *«În mine»*: iată esențialul din această mai celebră concluzie a *Criticii rațiunii practice*. Tocmai spre a ilustra această interioritate de substanță (căci alternativa la care zăbovesc mă privește intim) voi parafraza și cita, pur și simplu, cîteva enunțuri kantiene reciproc luminatoare.

«Datoria juridică» presupune o constrîngere exterioară; *«datoria-virtute»* se întemeiază exclusiv pe libera constrîngere de sine, prin care omul intră într-o ordine a lumii inteligibile, depășindu-se ca parte a lumii sensibile. Legea morală rezultă nu din predilecție, ci din datorie: omul trebuie să acționeze nu *«conform datoriei»*, ci *«din datorie»*, adică din respect pentru lege — *«datoria este necesitatea de a îndeplini o acțiune din respect pentru lege»*. Treapta morală pe care se află omul este respectul pentru legea morală. Acest respect este singurul dar al său, necontestabilul lui mobil moral. Rațiunea omului își dă sieși legea, care trebuie să fie o lege universală și care ne determină ca ființe inteligibile în virtutea libertății. Rațiunea noastră proprie exercită o constrîngere asupra înclinațiilor, dar prin supunerea liberă a voinței față de lege. Rațiunea, legea, datoria presupun toate libertatea. O voință liberă și o voință supusă legilor morale este unul și același lucru: libertatea este condiția legii morale, rațiunea de a fi a legii morale. Dacă în sens cosmologic libertatea e un concept negativ, în sens practic (moral) el devine concept fundamental la Kant. *«Libertatea și legea practică necondiționată se referă deci reciproc una la alta»*. *«Conceptul de libertate este singurul care ne permite să nu avem nevoie de a ieși din noi înșine spre a găsi condiționatului și sensibilului — Necondiționatul și inteligibilul»*. Întrucît *«omul este o ființă liberă (morală), conceptul de datorie nu poate conține nici un alt fel de constrîngere în afara constrîngerii de sine (numai și numai prin reprezentarea legii)...»* Așa ajungem și la legea fundamentală a rațiunii pure practice: *«Acționează astfel încît maxima voinței tale să poată oricînd valora în același timp ca principiu al legislației universale»*. Sau, într-o altă formulare: *«acționează astfel ca să folosești umanitatea atît în persoana ta, cît și în persoana oricui altcuiva totdeauna în același timp ca scop, iar niciodată numai ca mijloc»*. Asta pentru că *«numai omul»* *«este* scop în sine. *El este subiectul legii morale, care e sfîntă, în virtutea autonomiei libertății lui.»* Etc.

Kant raționează, obiecția e la îndemînă, «în cerc». El deduce un concept din celălalt, o lege din cealaltă, le clădește pe toate — și încă apodictic — pe ele însele. Așa este. Dar întreagă această edificare *tautologică* este în același timp cel mai splendid efort din istoria moralei de a statornici pe sine (tautologic) și valoarea, și omul, și libertatea lui, și legea pe care singur și-o dă. Este marele (sublimul) efort de a gîndi împreună și indisolubil umanitatea și sfințenia *ei*. De unde suprapunerea? Din faptul enigmatic că omul e om, adică e om liber, adică e om liber cu simțul datoriei, adică e om liber cu simțul datoriei autolegiuitoare. Reiau fraza după opinia mea (și după gustul meu) cea mai importantă din cîte am invocat: *«Conceptul de libertate este singurul care ne permite să* nu avem nevoie de a ieși din noi înșine *spre a găsi condiționatului și sensibilului — Necondiționatul și inteligibilul»*. Sublinierea îmi aparține. Ea surprinde esența esențelor din cîte a încercat Kant în etică. Ea cuprinde principalul contraargument nu numai la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diatriba lui Pleșu, dar și la spiritul intim al propriului său edificiu de moralitate. El, Andrei Pleșu, nu crede că pentru a ne dobîndi moralitatea nu avem nevoie să ieșim din noi înșine. Din nou: dreptul lui. Dar nu e neapărat și singura, infailibila dreptate. A-i refuza lui Kant orice «vocație etică» îmi pare, în orice caz, o nedreptate. În felul său Kant știe să transforme *«interdicția etică în comportament liber»*: înseamnă că nu e lipsit de «talent moral». Talentul lui nu e pictural și plastic. Dar e *talent* «grafic»; după cum la Spinoza e *talent* «geometric». Talent nu înseamnă numai spirit de finețe, *nu* și spirit geometric. «Tineri corifei», aș putea exclama nu pentru întîia oară, fiți mai concesivi cu ceea ce nu vă seamănă, încercați să-i înțelegeți și pe ceilalți: nu neapărat doar pe Kant, deoarece prin el am încercat să dau de fapt glas unei opțiuni care mă privește pe mine...

În finalul excursului său despre *Talent și înțelepciune*, Andrei Pleșu învinovățește *«discernămîntul acela bolnav care vede asemănări acolo unde esențiale sînt deosebirile și se încăpățînează a dezbina ceea ce e făcut să țină laolaltă»*. El știe, încă de la greci, de strînsa înrudire dintre *sophia* și *techné*, dintre înțelepciune și artă. Dar în morală nu crede că se poate cu finețe geometriza. Iar talentul moral îl vede «în contrast» obligatoriu cu kantiana — și nu doar kantiana — grafică. Lui Kant, cel care n-a înțeles arta, îi datorăm cea mai pătrunzătoare dintre estetici; iar rigorismului său maximalist — o morală care pe mulți dintre noi ne ajută să ne menținem verticali. O morală a datoriei și o morală a libertății nu trebuie să se excludă. Într-adevăr, să nu căutăm asemănări unde esențiale (ne) sînt deosebirile. Dar i-aș propune lui Andrei Pleșu, cu stimă și afecțiune, nici să nu se încăpățîneze a dezbina ceea ce e făcut să țină laolaltă.

Să vină și patetismul acestui apel dintr-un scepticism pe care doresc, parcă, să-l reprim?!

Ion IANOȘI

ANII DE UCENICIE*

Într-o vară, părinții mei, care nu mai sînt tineri, au vrut să facă o surpriză nepoților lor; le-au dăruit o casă. O casă completă, cu ușă, acoperiș, șemineu, o copertină pentru instalarea unei mici mese portative, iar în interior, chiar și un superb cîine — un baset — așa de realist, încît te așteptai să-l vezi lătrînd. Era firește o surpriză, de care fiii mei (de cinci și respectiv, de șase ani) vorbeau în taină, fermecați și nerăbdători. În sfîrșit, ajunși la Proteaux, descoperiră, cu strigăte de bucurie, casa, înălțată pe o culme, deschiseră ușa, dădură drumul cîinelui. Și mulțumiră politicos bunicii lor. A doua zi, făcură onorurile acestei noi locuințe frățiorului lor (de un an și șase luni), curios și surprins: dar, spre sfîrșitul după-amiezii, devenea vizibil faptul că nu se simțeau în apele lor. După opt zile, casa era abandonată. Abia atunci am înțeles greșeala noastră: nu se simțeau în largul lor în această casă, fiindcă nici nu și-o construiseră, nici nu și-o aleseseră ei. Astăzi, se sfătuiesc să ridice o cabană de scînduri, care va fi mai puțin frumoasă, dar care va fi a lor.

Astfel se petreceau lucrurile și pe vremea copilăriei mele. Familia mea nu ducea lipsă de casă, dar în nici una dintre ele nu mă simțeam în largul meu. Domeniul Boisdeffre, înconjurat de lungile sale alei străjuite de fagi seculari, respira tristețe, umezeală, dislocînd mari curenți de aer. Nu-mi era deloc greu să-mi imaginez bătrînețea lui René le Mouton sau aceea a bunicului meu, refugiul prelungit al acelor ofițeri și aghiotanți ai vechiului regim sau generali credincioși Republicii, care considerau că este de datoria lor să îmbătrînească în lipsă de confort și în umezeală, departe de tentațiile capitalei, încălzindu-și amintirile, arterita și înțelepciunile pline de decepție lîngă un anemic foc de lemne. Casa din La Châtre, burgheză și bătrînicioasă, evoca alte vremuri: ascensiunea balzaciană a unei mărunte lumi provinciale, ascensiune ilustrată de scrisorile lui George Sand către Jules Néraud, de lupta dusă de acest strămoș pentru Republică, și de întronarea

* Text inedit, trimis de autor pentru *«Caietul-program»* al Teatrului Mic din București, cu prilejul premierei din toamna acestui an a piesei sale *Goethe mi-a spus*. Se publică acum în *Revista de istorie și teorie literară* cu acordul autorului. În românește de Theodor ROGIN *(n. red.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spiritului laic, pentru care militau atunci tineri ca Jean Macé și Jules Ferry. Dar La Châtre, care între timp s-a deșteptat, era, după primul război, ațipit în amorțeala-i burgheză.

Marea dragoste a tinereții mele a fost Parisul, orașul meu natal.

Străinul își închipuie că toți parizienii s-au născut în provincie și-i consideră provinciali strămutați. El nu știe că *Parisul însuși este o provincie*, o «colecție» de provincii aproape străine una de cealaltă. Cunosc, în zece sau douăsprezece din arondismentele orașului, sate grupate în jurul bisericilor lor, sate care și-au păstrat moravurile, obiceiurile și credințele o perioadă de timp, care ar displace marilor ansambluri urbane. Aici însă se duce încă o viață închisă, ca la Gap sau la Romorantin. Mătușa mea, Doamna de Frédaigue, care locuia încă de la căsătoria sa (petrecută curînd după războiul din 1871) în casa lui Arthus Bertrand, chiar deasupra la «Deux-Magots», ieșind, prin 1945, de la slujba de dimineață oficiată la Saint-Germain-des-Près, se tot mira că merge alături de noctambuli, care vizibil nu erau din «satul» ei, chiar dacă locuiau de puțin timp pe strada Saint-Benoît. În ceea ce mă privește, m-am întors pe malul stîng al Senei, în casa în care m-am născut (ridicată într-o epocă nefericită de un străbunic al mamei, pe ruinele unor vechi palate bizare), neputîndu-mă adapta în cea de pe strada Victor Hugo, unde, curînd după căsătorie, îmi urmasem soția, conform preceptelor Scripturii.

Într-o bună zi voi mărturisi Parisului recunoștința mea pentru farmecul și incomparabila poezie a acelui Paris de sub ocupație — un Paris fără mașini, sfîrtecat de bariere albe, atît de umilit sub stindardele discului solar și atît de maltratat de pașii soldaților; era asemenea unei Frumoase din pădurea adormită, al cărei suflet părea ațipit, dar care opunea ocupantului carnea sa intactă și netedă și o frumusețe mai puțin frenetică, mai puțin spectaculară decît astăzi, dar, cu toată sărăcia, o frumusețe mai suavă și mai profundă. Jean Giono visa la ziua în care animale dezlănțuite vor țîșni din gurile metroului și vor pune stăpînire pe un Paris transformat în jungla originară. Eu însă aș da douăzeci de departamente pentru un arondisment de pe malurile Senei. Nici un «Muzeu imaginar» nu face cît cel pe care îl formează, în jurul celor două brațe ale fluviului, de la «Pont des Arts» la insula «Saint-Louis», ghirlanda de palate și biserici căreia Malraux i-a redat splendoarea inițială.

Născut sub semnul Cancerului — semn al apelor stătătoare, al familiilor unite, al sufletelor nemulțumite — aș fi murit fără îndoială în acel apartament din Cité Vaneau, unde fiecare mobilă, fiecare carte, fiecare tablou evocau numai amintiri — chiar și amintiri pe care nu le trăisem. Aceasta nu mă împiedica de a căuta în locuri îndepărtate, mai potrivite cu nostalgia mea, adăposturi mai sigure decît viața mea. Cele pe care le desenam, adolescent fiind, și care semănau între ele, aveau nevoie de un psihanalist care să le explice, cu pereții lor fără ferestre, cu bazinul presărat cu imitații de stînci, frontonul puțin trist, șemineele de cărămidă, cîinele posac și, pe marginea unui vechi puț, o infantă în fustă. De-a lungul anilor, chiar fără s-o fi văzut, am visat să mor în acea cameră a Palatului Vendramin unde, într-o seară frumoasă, bătrîna inimă a lui Wagner a încetat să mai bată. Apoi mi-ar fi plăcut să mă opresc la capătul celălalt al lui Canal Grande, sub plafonul aurit al Palatului Moccenigo, unde Byron cina la lumina sfeșnicelor. Sau mai bine la Sevilla, în spatele storurilor trase ale unei *Casa* episcopale, la doi pași de Pasios de los Naranjos. Și aș mai fi dorit ca pe colina de la Fiesole să-mi apară, în fiecare dimineață, învăluite într-un lințoliu de argint topit, cupolele scumpei mele Florențe.

Vreme îndelungată am trăit între cărți. Singur la părinți, izolat timp de șase luni pe an în provincie, surghiunit din veac mai întîi de o boală prelungită, apoi de război, îmi găseam refugiul în operele ale căror personaje îmi deveneau adevărați tovarăși de viață. Eroii lui Shakespeare sau Racine îmi vorbeau despre dragoste; cei ai lui Balzac sau Malraux, despre ambiție; învățam politică «ascultîndu-i» pe Retz, Saint-Simon și Barrès. Dar arta nu făcea încă parte din bunurile mele.

Cele două ramuri ale familiei mele se reuneau sub semnul aceluiași jansenism: tot ceea ce provoca desfășurarea simțurilor era suspect, dacă nu chiar condamnabil. Bunicile mele aveau mobile frumoase în saloanele lor provinciale. Dar distinsele fotolii și scaune galbate se odihneau tot timpul anului sub huse cenușii, în spatele obloanelor trase.

Totuși, în casa părintească din Porteaux, în această veche locuință ocupată de ai mei din anul 1908, între aceste șanțuri seculare, pe care le-a îndrăgit tînărul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Alain-Fournier, prin aceste ferestre cu cercevele care dădeau spre mari păduri adînci, mă pătrundea, chiar fără s-o știu, frumusețea lumii. Între portretele cu dedicație ale suveranilor, icoanele și amintirile aduse din Rusia de bunicul meu și de unchiul meu mă făceau să visez la alte meleaguri.

În Berry mă înăbușeam. Viața de la țară, cu revenirea obsedantă a anotimpurilor, mi se părea imaginea de neînlăturat a Morții care se apropie și a Timpului care ne răpește. Chiar și astăzi, lectura unei cărți ca *Le Grand Meaulnes*, trăită și născută pe aceste meleaguri, îmi este aproape insuportabilă, într-atît regăsesc în ea, neatins, farmecul ucigător al unei adolescențe care a fost pentru mine iarna nesfîrșită a unei vieți ce nu mai spera în venirea primăverii. Nu reușeam să mă sustrag tristeții copleșitoare a acelor drumuri închise, a acelor păduri pustii, a acelor ape moarte și a acelor *trênes* atît de lăudate de cei mai puțin inspirați dintre scriitorii noștri (George Sand și Maurice Rollinat), decît înotînd în Loara, străbătînd colinele de la Sancerrois sau contemplînd, la Bourges, cea mai frumoasă navă a Franței.

Această groază față de provincie o datorez dragostei pentru cărți, gustului de acțiune și unei profunde sensibilități față de locurile populate. Crescut în cultul față de glie și morții săi, mi-am întors privirile spre oraș și locuitorii lui. Trebuie să mărturisesc că, de la micul meu La Châtre pînă la ametitoarele spații verticale ale New York-ului și Moscovei, nici un oraș nu m-a deziluzionat.

Îmi plăceau mai ales acele orașe în care se părea că Istoria, intactă, și-a aflat refugiu, la adăpost de restul lumii: Arsenalul din Veneția, abandonat de turiști, și unde nu-mi era greu să-mi imaginez înaintarea impetuoasă a corăbiilor cu trei catarge, pupele lor încărcate de trofee maritime și flamuri otomane. Arezzo, unde dorm, în palatul-fortăreață, cei mai frumoși Piero; Piazza dell Erbe, la Verona, unde, în fiecare noapte, alunecă prin fața Coloanei Antice, fantomele lui Romeo și Julieta; și acel Palermo mozarab, dominat de splendoarea bizantină a Monrealului; Mantua, regală și sordidă totodată...

Orașe, orașe, într-o bună zi vă voi sărbători pe toate! Voi striga: Leningrad, palatele tale de culoarea trandafirului și cenușii, piața ta de fildeș și smarald și lungimea cheiurilor tale, înfățișarea ta clasică, verde și cenușie, care a învins timpul: desăvîrșită imagine a plain-chant-ului.... Delft, cufundat în liniștea lui Vermeer... New York, atît de aproape de Roma imperială... Amsterdam, plin de poezie și savoare... Cadrilaterul și vilele sale paladiene. Voi spune: bătrîna mea Moscovă, bazilicile tale florentine, grădinile tale parohiale, bisericile tale din lemn, înlănțuirile tale de miracole, mai aproape de Cehov decît de Lenin. Voi povesti splendoarea piețelor voastre: *Zocalo* din (Ciudad de) Mexico, *Haremlik* din Damasc, *Navona* cu stîncile sale romane, *Senioria* florentină...

Am învățat să le cunosc tainele și locurile retrase. Și la New York, la Greenwich Village sau Battery. Vechile străduțe din Moscova. Dar toate aceste orașe aveau relicvariul lor: o Galerie de pictură. Odată cutreierate piața și cheiurile, îmi călăuzeam pașii prin muzee. De cîte ori n-am refăcut, între optsprezece și douăzeci și cinci de ani — în frenezia descoperirilor, a admirațiilor și a renunțărilor — lista celor *«zece din cele mai frumoase tablouri din lume»*! De la *Paradisul terestru* aflat la Haga, atribuit lui Brueghel și Rubens, la Cézanne-ul din Sainte-Victoire, trecînd prin Primitivi, Rogier de la Pasture și a sa suavă *Bună-Vestire* de la Luvru; Van Eyck și *Madona canonicului Van der Paele;* Memling...; *Altarul de la Issenheim* mai ales... Să mai adaug la aceștia încă trei renascentiști pe nume: Tintoretto, Velázquez, El Greco. Cît de mult ezitam cînd trebuia să fac *«Judecata de Apoi a Artei»*, să cîntăresc meritele Maestrului din Moulins, ale lui Jean Fouquet, Tizian sau Claude Gelée!

A trecut multă vreme de cînd n-am mai refăcut lista celor *zece din cele mai frumoase tablouri* — înșiruire la fel de tentantă și la fel de absurdă ca și aceea a celor *zece cărți* pe care ar fi să le iei pe o insulă pustie. Slavă Domnului, arta conține aproape tot atîtea capodopere pe cît este de înzestrată natura cu peisaje, și spiritul nostru este destul de vast pentru a le putea primi pe toate în Pantheonul său; în definitiv, Ingres nu este nedemn de a sta lîngă Poussin, nici Degas lîngă Watteau, iar Impresioniștii le pot lua locul în admirația noastră Renascentiștilor, fără a le face un neajuns.

Alegerea mea de adolescent ar fi putut fi aceea a unui om al secolului al XIX-lea. Îi lăsam pe cei care erau la curent să prefere lui Velázquez pînzele fermecătoare ale Școlii de la Fontainebleau, reveriile lui Magnasco sau surprizele lui Arcimboldo,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gusturi și culori? Nu, nu este vorba despre așa ceva. Pentru ca o pictură să mă emoționeze profund, e necesar ca ea să emane un cîntec pe două voci, să domine lumea și în același timp s-o depășească, să adopte ordinea acestei planete, dar să nu mă facă totodată sclavul ei. Acesta era și secretul artiștilor primitivi. Pictînd pentru noi o *Judecată de Apoi*, o *Fîntînă a Tinereții*, o *Bună-Vestire* sau un triumfal *Cortegiu al Morții*, ei respectă natura, căreia îi atașează o nouă dimensiune: aceea a misterului.

Leonardo rîdea de cei care calificau de *bun maestru* un pictor care nu știa să picteze bine decît un cap sau o figură. O mare reușită nu este decît aceea de a ajunge, după o viață de studiu închinată unui singur lucru, să atingi un fel de perfecțiune: *«Doar noi știm că pictura îmbrățișează și conține tot ceea ce a creat natura»*. El vedea în aceasta o *poezie mută* (alături de poezie, care este o *pictură oarbă)* și îi slăvea pe cei vechi, pentru că au ținut *«să definească sufletul și viața»*, să depășească experiența simțurilor, împlinind-o. *«Cine pictează o figură, dacă nu se poate identifica cu ea, nu o reușește»*.

Cine mai deține astăzi acest secret care a fost cel al întregii picturi europene, în scurta perioadă ce se întinde de la nașterea lui Giotto, la moartea lui Michelangelo? Poate că din rațiune refuz atîția pictori de prim rang. Ce pictor este mai mare decît Goya, chiar dacă n-a lăsat după el decît *Tres de Majo*, *Yunta Filipinelor* și *Familia lui Carol al IV-lea?* Dar acest pictor, deși cu picioarele pe pămînt, nu este pictorul meu preferat mai mult decît îmi este Diderot, ca scriitor. Care profesor a fost mai învățat decît Poussin? Dar pînzele sale, atît de lăudate — și pe bună dreptate, arată că tehnica nu servește la nimic, atunci cînd pictorul renunță la a fi un vizionar.

Iată ceea ce mă va îndepărta poate întotdeauna de moderni. Cei mai mari au furat meseria (lucru pe care Lagneau îl reproșa lui Barrès), dar nu și-au aflat un orizont propriu. După Renaștere, doar cîțiva francezi au salvat onoarea picturii în acest sens. (Aceștia se numesc Philippe de Champaigne, Le Nain, Baugin, Claude Lorrain, ale cărui apusuri de soare, țesute din lumină și mătase, evocă Paradisul pierdut). Deci nu vor figura în *«Muzeul»* meu nici Masca din Benin, nici colierul din Noile Hebride; cu atît mai puțin o pînză de Poliakoff sau o sculptură de Brâncuși. Ce i-aș mai adăuga astăzi acestui *«Muzeu»?* Un colier din Tezaurul sciților, un portret de la Fayoum, un obsidian zapotec, o acuarelă mogulă din secolul al XVIII-lea...

Impermeabil la Artele barbare, *«Muzeul»* meu *«imaginar»*, în ciuda faptului că primește în el toate cărțile importante ale acestui secol, rămîne în schimb rebel față de Arta modernă — cel puțin la cea de după Cubism încoace. Abia dacă aș face o excepție pentru marile pînze onirice ale lui Max Ernst sau de Chirico, pentru colajele lui Braque sau Juan Gris. Un pictor abstract n-ar figura în acest muzeu decît pentru a marca o disonanță: o pînză colorată de Bissière, o piramidă *«poantilistă»* de Klee.

Alte absențe mi se par și mie surprinzătoare: astfel, n-am putut niciodată pătrunde în intimitatea lui Vermeer. Din Rembrandt, nu iubesc cu adevărat decît gravurile și *Pelerinii din Emaus*.

Tablourilor celebre ale lui Frans Hals sau Vermeer le prefer vastele peisaje de iarnă ale lui Avercamp, reveriile lui Patinir, sau acele biserici complet albe ale lui Sanredan, vizitate de un călăreț cu pălărie neagră.

Secolul al XVII-lea nu figurează pe lista mea. Champagne, Le Nain, Georges de la Tour, misteriosul Baugin nu sînt în ochii mei pictori «la fel de pictori» precum Van Eyck sau Masaccio, precum Rubens sau Tintoretto. Și ei strălucesc, dar în rîndul al doilea, cu o strălucire solitară. La ei nu se simte deloc bucuria sublimă a unui Michelangelo, care știe că participă la opera Creației.

Nici un englez în muzeul meu: nu există pictură engleză, așa cum nu există pictură rusă. Aș face înconjurul lumii pentru a descoperi un nou Da Vinci sau un alt El Greco — dar nu pentru a admira o statuie, fie ea aceea *Venus din Milo* sau *Hermes* a lui Praxiteles. Îmi place *Conducătorul de cvadrigă* de la Delphi, dar singurul sculptor care îmi insuflă sentimentul geniului, cu aceeași forță datorată în pictură lui Memling sau Leonardo, este Michelangelo. Un fragment de mozaic, la Ravenna, la Mistra sau la Monreale, mă exaltă mult mai mult decît cele mai frumoase portaluri romane. (O! litania Fecioarelor și a Apostolilor la Saint-Apollinaire-in-Classe, sub privirea fixă a lui Iisus Pantocrator!). Sculptura care-mi place începe cu Donatello și sfîrșește cu Bernini. Nu există nici o *Pietà* romană

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care să valoreze în ochii mei cît fîntînile din Piața Navona. Și să nu se aștepte nimeni să fac elogiul celor de la Ronchamp !

Din istoria unei Biserici mai janseniste în artă cum n-a fost niciodată, mă voi referi acum la epoca adevăratei sale măreții — la acea miraculoasă primăvară care începe cu desfășurarea concursului pentru Porțile Palatului Bargello la Florența și se încheie cu *Pietà* a tînărului Michelangelo. De la Capela Brancacci la Cinaclul de la Santa Maria delle Grazzie, cîtă bogăție de opere capabile să sfideze veacurile !

Puține biserici îmi încîntă sufletul. Aș aminti pe cele de la Bourges, Chartres și Vézelay, pe care le-am revăzut adesea, și unde rugăciunea pare că se înalță drept spre ceruri. *Parthenonul, Templul lui Malatesta,* cupola *Vaticanului,* iată cele trei edificii sfinte pentru mine. Acestea nu sînt locuri de rugăciune. Sînt temple ale Omului.

Pe ruinele *Parthenonului,* excepție sublimă a întregii arte grecești, am clădit mitul clasicismului și am închis în el o Grecie ideală. Căci adevărata Grecie, cu basoreliefurile sale colorate țipător, cu statuile sale expresioniste și măștile sale grotești, aparține mai mult Orientului. Căci pe deasupra admirabilelor peisaje se avîntă imaginația noastră, hrănită de teatru, de istorii și de amintiri de școală. Dar el, Parthenonul, este într-adevăr clasic: stabil și înaripat, totodată.

La Rimini, am văzut dintru început *Templul lui Malatesta,* transformat într-o pulbere fină de războinicii din Kansas. Dar el a renăscut din propria-i cenușă — Phoenix al unei Antichități care nu putea să moară: minunată ideogramă de marmură cenușie și marmură albă, capelă cubică în care țîșnește masca pătrată a condotierului, sub bretonul *«à la Beatles»,* biserică ciudată, marcată de pecetea păgînismului, în ciuda formelor consacrate.

Catedrala *Sfîntul Petru* de la Roma este un Arc de Triumf, în fața căruia e *de bon ton* să surîzi. *«Nu biserică, ci palat, locuință a Prințului acestei lumi, venit să se așeze pe tronul Crucificatului»,* scriam în *Jurnalul* meu în 1949. Pe cea dintîi din creațiile lumii, ceea ce se zărește înainte de toate, imuabilă, nu este crucea, ci sfera: un bulgăre de aur. *«Nu supliciu, ci dominare: lumea concentrată într-un punct, Cetatea Corpurilor ținută în căușul unei singure mîini».* Cu siguranță că ar fi mult mai impresionant să intri sub o arcadă deschisă celor patru zări — atît de nudă în piatra sa cenușie, așa cum au visat-o Bramante și Michelangelo. Dar astăzi, dacă s-ar îndepărta o singură porțiune aurită, un singur rînd de marmură, abia atunci ni s-ar părea supraîncărcată. *«Sfîntul Petru»* nu a fost înălțată pentru rugă, ci pentru glorie: aceasta se remarcă, mai ales atunci cînd se canonizează un sfînt, cînd se încoronează un papă. De la prima mea vizită în 1947, am visat să văd deasupra mormîntului Pescarului nu elegantul *Baldachin,* ci *David* de Michelangelo; deoarece aici s-ar afla cu adevărat unde trebuie. Ca o religie să fie frumoasă, ar trebui să înceapă prin Cruce și să sfîrșească prin Apoteoză; să uite Golgotele și Catacombele, recunoscîndu-și fățiș — cu începere de astăzi — splendoarea Sfîrșitului !

Nu renunț la visul meu... În acest veac, evenimentele se succed cu repeziciune. Educat în copilărie în spirit jansenist, am trăit în timpul Contrareformei. Acum ne aflăm la ora Marilor Reconcilieri. Cine știe ? Poate că Teilhard de Chardin se va dovedi — prin rațiune — superior lui Pascal.

E necesar să mai trag vreo concluzie ? Descoperirea artei a coincis pentru mine cu descoperirea fericirii. Cărțile îmi înfățișează o realitate mai dură. A doua mea adolescență o datorez muzeelor, și o *Alegorie* de Bellini sau un interior de Bonnard sînt de-ajuns ca să-mi provoace o fericire inexprimabilă. Desigur că am avut și pasiuni (pentru Botticelli, pentru El Greco, pentru Cézanne), dar și simple curiozități (pentru portretele de la Fayoum sau Școala de la Fontainebleau); gustul meu a cunoscut înălțări și scăderi, precum și perioade (Carpaccio, Bassano, Corot), dar niciodată, niciodată nu i-am trădat pe pictorii care, odată pentru totdeauna, mă stimulaseră și fermecaseră.

Fără îndoială, astăzi nu mai atîrn în camera mea reproduceri după tablouri. Nu mai îngenunchez, pentru rugăciune, în fața unei *Fecioare* de El Greco, sau a unei *Coborîri de pe cruce* de Rubens. Dar, în cele din urmă, revelația Frumuseții a contat pentru mine mai mult decît căutarea Adevărului. Niciodată, o pagină de Descartes sau de Bergson nu mi-a stîrnit emoția pe care mi-au insuflat-o *Altarul de la Issenheim, Venus din Urbino,* sau *Pietà din Avignon.* Nu pentru a-i asculta pe Eugenio d'Ors sau Gregorio Maranon, am renunțat să bat străzile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Madridului ci pentru a-mi petrece zilele la *Prado*. Nici o celebritate în viață nu m-ar putea atrage la Veneția: singuri, Tintoretto și Carpaccio au această putere.

L-am auzit odată pe unul din romancierii de frunte ai timpurilor noastre exprimîndu-și uimirea că acel Malraux din *Voix du Silence* a preferat creării unei opere vii contemplarea operelor încremenite în moarte. Dar ceea ce ne învață contemplarea operelor de artă este dispretul îndreptățit față de prezentul perisabil, față de suferințele sale trecătoare și luptele sale nesigure. Ultimul care a înțeles toate acestea a fost Camus: ceea ce contează nu este Istoria, ci ceea ce a rezistat Istoriei. Sisteme filosofice și revoluții, sprijinindu-se reciproc, se prăbușesc în același abis. Doar opera de artă țîșnește din miasmele epocii. Ignorată sau disprețuită în epoca ivirii ei pe lume, ea sfîrșește prin a învinge în cele din urmă.

Am vrut să vorbesc doar de opere care de douăzeci de ani încoace mă subjugă și despre artiști care sînt pentru mine mai mult decît maeștri: adevărați tovarăși de drum. Or, din contră, n-am încetat de a mă exprima la persoana întîi. Cu siguranță, arta nu este doar o descoperire exterioară: ea ne pătrunde atînc în suflet. Iată de ce obiectele care ne înconjoară au un astfel de preț. Ele au valoare simbolică. Deoarece în biblioteca mea, Proust, Durrel, Broch și *«Noul Roman»* stau alături de clasici, intenționez să cred în continuare că o pînză a lui Soulages sau o ideogramă a lui Mathieu pot să coexiste cu o mobilă Haute Epoque. Bunica mea nu ar mai recunoaște azi salonul în care scriu și care a fost al ei și în care s-a păstrat totuși covorul de odinioară: nici obiectele pe care le-am adunat și care mă însoțesc încă din copilărie. Dar, la un anumit nivel, toate *«alianțele»* sînt posibile și nu-mi pierd nădejdea de a dispune, odată și odată, alături de un primitiv, de o pînză mare a lui Nicolas de Staël. În schimb, nu se va vedea vreodată la mine vreun Dubuffet sau vreun Fragonard.

Dacă mi-aș putea aranja camera după cum visez să-mi construiesc viața, două sau trei opere ar fi de-ajuns ca să mă facă fericit: o *Adorație* a Maestrului din Moulins, un profil de femeie de Pisannello, o pasăre de Braque...

Tot atîtea imagini ale Eternității...

Pierre de BOISDEFFRE

PSEUDOJURNAL*

... încă o noapte albă, una din numeroasele nopți în care nimic nu-mi iese. Pot scrie abia cînd personajele sînt vii, reale, capabile de dialog, ba chiar în măsură să-mi comunice mai mult decît am fost eu în stare să le înzestrez. Dar la ora aceasta tîrzie m-au părăsit și ele, tocmai la începutul unei fraze căreia nu-i mai dau de capăt. Pentru a nu ceda lenei și senzației de zădărnicie, ar trebui să-mi reiau vechile exerciții de a scrie tot ceea ce văd și simt în acest moment, de a copia realitatea, realitatea «psihofizică» înconjurătoare. Dar pînă atunci mai rămîne o singură tentație: radioul. Nu știu ce aștept de la el, nu-mi dau seama ce veste mi-ar mai putea modifica temperatura afectivă. Este 4 dimineața și, la ora aceasta, nu-mi amintesc să fi auzit vreodată vești bune sau măcar încurajatoare. Ziua, de la posturile noastre, mai aflu cine luptă

* Ideea însăși de «pseudojurnal» este, după opinia noastră, capabilă să atragă atenția cititorului asupra caracterului special al acestor pagini care nu sînt nici strict confensive (deci *jurnal*), dar nici nu se alcătuiesc într-un demers eseistic în marginea unor aspecte particulare și incidentale ale existenței diurne. Sînt, ca atare, ceea ce s-ar putea numi cu un termen destul de folosit «fișe de laborator», prin urmare, reflecții, meditații, însemnări ce relevă starea de ebuliție a *scriitorului*, acest martor, această conștiință activă a contemporaneității noastre, așa cum nu o dată a fost denumit. Dovadă că scriitorul nu poate fi indiferent față de ceea ce se întîmplă astăzi în lume, pe toate meridianele, că el este o conștiință etică responsabil implicată în întreaga istorie și geografie spirituală a umanității contemporane, fără a eluda, prin urmare, aspectele ei tulburi și dramatice, neconcordante cu idealul umanist; dovadă că un scriitor autentic nu poate pleda pentru acest ideal înainte de a se edifica el însuși cu privire la tot ceea ce barează calea spre el astăzi în lume. Ne propunem să dăm și în viitor atenția cuvenită unor asemenea materiale, etape ale sublimării autenticului în opera literară. Începem cu *«bloc notes»*-ul lui Augustin Buzura urmînd să constituim această subrubrică a *Fețelor unui veac* într-o adevărată profesiune de credință cu privire la relația *scriitorul și realitatea diurnă*. Evitarea tonului publicistic și accentul asupra valențelor confesive fac adecvat, în acest caz, *pseudojurnalul*, care tinde, în intenția noastră, să se constituie într-un adevărat document de istorie literară. *(n. red.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru pace și dezarmare, ce marșuri se organizează spre diverse baze militare, dar de la acest post francez pe care-l prind foarte greu, lumea înconjurătoare pare diferită. Undeva, nu reținunde, a mai fost omorît un terorist, dar nu unul dintre cei cunoscuți de mine, vestea deci nu schimbă culoarea buletinului de știri: sînt convins că exact în aceeași clipă, în cine știe ce punct al globului s-au născut alții, iar pînă ce ăștia se vor maturiza, există destui care să mențină constant nivelul terorii. Ascult cu relativă detașare scurtele detalii despre felul în care a fost depistat și lichidat, dar altele sînt morțile care mă dor pînă la lacrimi: cele care nu pot fi filmate și fotografiate, morțile lente, progresive, în deplină tăcere, a milioane și milioane de oameni, cei care dispar fără să fi avut șansa să fie oameni, să se simtă oameni măcar cîteva zile, cei transformați în cifre și unelte de muncă. Sigur că lumea-l aude pe cel ce strigă, cu toate că istoria ne sugerează să fim ceva mai atenți la tăceri, să învățăm să le auzim. Marile tragedii se petrec și în tăcere ... Ar mai fi multe de spus, dar mă opresc aici, deși m-ar tenta o proză scurtă: Noaptea în care a murit teroristul *... Vocea crainicei, foarte grăbită, mă poartă prin Golful Persic, Liban, Belfast, Panama... Vestile au cam aceeași culoare. Peste tot se întîmplă cîte ceva... ușor de prevăzut. Undeva, în cealaltă emisferă, a apărut un nou Consiliu de Salvare Națională, nu știu dacă am tradus tocmai exact, dar e sigur că o sete de putere a fost înlocuită cu o alta; noul venit îi va contabiliza păcatele celui plecat, dar va face la fel pînă cînd un altul se va decide să caute un moment favorabil pentru a salva iarăși țara, și tot așa... Fiecare s-a crezut sau se va crede început de lume și de istorie, egal cu Alexandru, Cezar sau Napoleon pînă cînd... Căci întotdeauna există un* pînă cînd *care, pentru o vreme, așează lucrurile în albia lor firească. Oricum mi-e foarte limpede că la 4 dimineața, și nu numai de la acest post care emite în franceză, nu are rost să mai sper în vești bune. Cu toate acestea îl voi asculta și în nopțile următoare, însă fără iluzii, din inerție... Alți salvatori, alți teroriști.*

Fluturi mari, bezmetici, cu ochi fosforescenți, se izbesc de plasa verzuie de la geam, plasă foarte generoasă cu țînțarii, mulți, sîcîitori, al căror fluierat subțire, penetrant mă înfioară. Am cumpărat, cu pile desigur, un spray împotriva lor, dar substanța pulverizată cu generozitate mă incomodează doar pe mine însumi. Insist, deși știu că lupta este dinainte pierdută. Dacă ar fi singura!... Din cînd în cînd privirea îmi alunecă spre topul de hîrtie albă de pe colțul mesei pentru a se opri invariabil pe puținele pagini scrise, dar mai ales pe pagina abia scoasă din mașină, cu fraza neterminată, a cărei imagine mă trimite cu gîndul spre chirurgie: senzația de ființă amputată în agonie. O singură și mărunță consolare: mi-am procurat prea greu, am umblat prea mult după hîrtia respectivă încît nu merită să scriu orice, mai bine să-mi consum neputința pe alte hîrtii, de caiet, de exemplu, căci caiele se mai găsesc, sau... Sau să recitesc paginile scrise, să iau adică fiecare cuvînt în parte, chiar fiecare literă, să le cîntăresc atent, cu răbdare, pentru a le obliga să exprime întocmai gîndul, iar melodia interioară, firul nevăzut pe care se orînduiesc, să se desfășoare fără stîngăcii și opintiri, firesc, să văd cu ochii sufletului lumina frazei, puternică, dar nu violentă, răspîndită uniform, ca o pînză fosforescentă sub care să te lași descoperit așa cum ești în orele cînd apariții personajelor, cînd te risipești în ele și prin ele. Numai că în acest moment de impas nu simt decît rîsul ironic al neputinței, fiindcă în orele în care scriu cu adevărat, uit că trebuie să fac literatură, nu mă pot gîndi la așa ceva, ci mă străduiesc din răsputeri să mă eliberez de o complicată durere, de cea mai mare durere a mea, sau, mai exact, mă chinui să construiesc din ea o altă lume, asemănătoare celei căreia îi datorez durerea, o lume veche și nouă din care nu trebuie să lipsească nimic: nici Dumnezeu, nici Diavolul, nici consecințele eternei lor înfruntări, adică bucuria, mizeria, spaima, degradarea, ura, iubirea, strigătele și întrebările celor tîrîți cu sau fără voie în această luptă, și nici bunătatea și îndemnul celui nemiluit de spinii și batjocura ignoranței. Privesc hîrtiile și mi-e foarte limpede că ele nu vor cuprinde niciodată exact ceea ce aș dori și că, «recopiindu-mi» durerea, nu mă simt nici mai liber, nici mai împăcat. Și nici paginile ce urmează n-au cum să aibă efectul sperat. Poate și pentru că alte cîteva mii tipărite n-au atenuat măcar răul care mă obsedează. Topul de hîrtie albă, nescrisă de pe masă — veritabil spațiu al neîmplinirii — și-a sporit parcă dimensiunile; alături, ca într-o fotografie ștearsă de grup, memoria îmi proiectează personajele pe care, ca un Gulliver, le privesc derutat: ce rost or fi avînd ele, cînd tot ceea ce simt în această clipă s-ar putea exprima printr-un anumit gest, un urlet sau un rîs cumplit?

Mereu mai sensibilizat la timp, calculînd cu o minuție de contabil bătrîn anii «posibili» înainte, enorma energie risipită în treburi mărunte, pe altarul supraviețuirii biologice dar și spirituale, mă întreb din ce în ce mai des dacă voi ajunge și clipa în care nu voi mai fi obligat să-mi transcriu durerile, spaimele, întrebările impuse de moment, ci va trebui să mă gîndesc numai și numai la literatură? Și dacă totuși clipa aceea va veni, după toate cîte au fost și mai sînt, voi mai fi oare capabil să o sesizez?

Peste cîteva minute va fi 5, deci alt buletin de știri, însă nimic nu mă îndeamnă să-l ascult; dintr-o veche experiență m-am convins că nici la ora aceasta nu-s de așteptat vești bune.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poate un nou terorist, un alt Comitet sau Consiliu de Salvare, care însă nu mă pot ajuta sau stimula să scriu fraza pe care o aștept de atîta vreme...

*

Îmi place să citesc jurnale și amintiri, dar cred din ce în ce mai puțin în memoria celor ce au pretenția că au c'tat exact pe unul sau altul dintre cei cu care s-au întreținut. Neglijînd contextul, uitînd citeva cuvinte, ignorînd sau sesizînd diverse detalii, poate esențiale pentru cel aflat sub lupă, și totul apare altfel... Memoria are limitele ei, iar timpul i le reduce și mai mult, schimbă culoarea și înțelesul atîtor și atîtor fapte încît diverse gesturi mărețe de astăzi, mîine pot deveni ridicole și invers... Scriind asta, nu mă gîndesc la posibilitatea de a ajunge subiectul unor asemenea atenții și, de fapt, nu prea văd cine are astăzi timp să se gîndească serios la posteritate cînd cotidianul, imediatul, exasperantul «ce facem mîine?» ne absoarbe o mare parte din energii. Oricum pentru îndepărtatul mîine importante sînt faptele noastre concrete, cărțile, textele încredințate tiparului, felul în care ai reacționat la obositoarele zguduiri ale istoriei, baricada pe care te-ai aflat cu vorba și fapta și nu mărunțele întîmplări ale neînsemnatei noastre persoane. Tocmai de aceea, spre liniștea mea de azi, mi-aș dori să-mi rămînă timp pentru a elimina cuvintele străine, frazele și ideile ce nu-mi aparțin din unele texte publicate într-un moment sau altul al vieții. Mi-ar plăcea ca la Judecata de Apoi să mă prezint doar cu puținul care-mi aparține, cu propriile mele erori datorate naivității, ignoranței sau lașității, adică numai și numai cu ceea ce am scris eu, deci fără contribuția altora, fără ajutorul pe care, de altfel, nu l-am solicitat niciodată. Cei ce-și însușesc texte străine pentru a le publica sub propriul lor nume, cei ce fură munca altora se numesc plagiatori. Dar cum s-or fi numind cei ce, fără consimțămîntul tău, îți adaugă cuvinte noi, trunchiază fraze, schimbă contexte etc., cei ce, la adăpostul anonimatului, fac imposibilul pentru a te reduce la dimensiunea lor morală? Cînd îi întrebi, sînt revoltați că nu le ești recunoscător pentru marele serviciu pe care ți l-au făcut, pentru că te-au salvat de la nu știu ce catastrofă... Dar ce catastrofă poate fi mai mare decît aceea de a scrie fals, de a pleda pentru ceea ce nu crezi?

*

Într-un caiet vechi redescopăr motivația lui Omar I, califul care a transformat, în anul 641, ceea ce mai rămăsese din marea bibliotecă din Alexandria în combustibil pentru băile publice: «Dacă scrierile acelea grecești concordă cu Coranul, atunci sînt inutile și nu merită păstrate. Dacă se abat însă de la Coran, atunci sînt primejdioase și trebuie distruse». *Raționament extrem de familiar, întîlnit de atîtea și atîtea ori în istorie, dar și în viața de zi cu zi. N-am notat numele cărții din care am extras citatul, ci doar al autorului: Wolf Schneider. Mi-ar fi plăcut să o recitesc: cred că aș înțelege-o mult mai bine. Dar chiar și în lipsa altor detalii se vede clar că marile hotăriri, actele care pot să te arunce înapoi în timp și-n istorie, nu sînt totdeauna precedate de sofisticate dezbateri și raționamente ori de complicate procese de conștiință. Cum a fost posibil? Unde am fost atunci? Cum nu ne-am dat seama? și atîtea alte întrebări se pun, de obicei, cînd nu se mai poate face nimic. Din păcate însă, întrebările, mustrările de conștiință, concluziile etc., nu-i împiedică pe urmași să comită erori asemănătoare sau identice. De obicei, în spatele fiecărei dogme se ascunde cîte un Omar I și arde o bibliotecă...*

*

Deseori, după ce reușeam să las în urmă cîte un moment mai dificil prin intermediul căruia minunata noastră viață — unica, irepetabila și inconfundabila minune și povară — se străduiește să ne încerce tăria, mă gîndesc cu infinită recunoștință nu numai la prietenii statornici dispuși în orice moment să se supere dacă le-ai mulțumi pentru semnele de solidaritate atît de firești, încît nici nu mai au nevoie de cuvinte, dar și la numeroșii necunoscuți care, nerugați s-au grăbit să-mi întindă o mînă. Căci, experiența m-a convins că, pe fiecare treaptă socială, există mulți oameni de bine, că la fiecare etaj al vieții te așteaptă nu numai obișnuita canalie, cum susținea un celebru confrate, ci și cîte un om dispus să împartă cu tine necazul, să te ajute să-l depășești, fapt care nu poate decît să-ți sporească încrederea atît în ziua ce va veni, cît și în adevărul convingerilor tale. Ciudat este că pe o posibilă listă cu cei cărora le rămîn mereu îndatorat, ar trebui să trec nu puține nume ale unor inși care, din diverse motive, multe obscure, mă dușmănesc cu pasiune și statornicie. Dar trebuie să le rămîn totuși îndatorat nu pentru că mi-au făcut mai puțin rău decît ar fi vrut, ci fiindcă nu-mi dau timp să mă abat de la treburile ce mi se par cu adevărat importante. Și pentru a mă menține în sfera psihologiei, m-am gîndit foarte des la motivele pentru care lovitura lor îndelung gîndită și calculată s-a dovedit nu o dată ineficientă. Primul ar fi, cred, lipsa lor de imaginație. Nu reușesc nicicum să se desprindă de propria lor psihologie, adică să-și închipuie că ai putea avea alte nevoi și, mai ales, alte aspi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rații decît ei. Carieristului de exemplu, îi vine greu să conceapă că nu visezi și tu ascensiuni administrative și așa mai departe. Cu alte cuvinte, nu puțini caută să te privească de ceea ce în realitate n-ai nevoie, să te «păzească» de ceea ce te păzești și singur!

Horațiu spunea că nimeni nu se naște fără defecte. «Vitiis nemo sine nascitur». *După cum era și firesc, unii gînditori de mai tîrziu au fost mai puțin siguri, mai puțin categorici. Cei de azi, de exemplu, ar spune că* aproape nimeni *nu s-a născut fără defecte. Era normal ca și Horațiu să fie corectat, adus la zi, deoarece istroia a fost mai generoasă cu exemplele de acest fel. În ceea ce mă privește, am avut destul timp să mi le contabilizez, și, de bună seamă, n-am motive să fiu prea liniștit: am destule. Pe unele le-am dobîndit prin forța împrejurărilor, altele sînt probabil moștenite, cu altele a trebuit, din motive profesionale, să mă învăț fiindcă un scriitor este obligat, în interesul profesiei, să fie propriul său cobai de experiență; el trebuie să vadă și să simtă monstruos, cum spunea Camil Petrescu, să convertească în cuvînt scris, și nu oricum scris, chiar și propriile defecte. Sigur, nu pledez pentru ele, Doamne păzește, dar nu reușesc să cred în literatura scrisă de sfinți fără pată și fără prihană. Așadar, și mai dezamăgit de mine însumi m-aș simți numai dacă aș avea păcatele și defectele care, în general, duc la ignorarea profesiei sau vocației, atît cît o ai! Or, o parte din ele sînt tocmai acelea de care mă păzesc cei cărora vrînd-nevrînd trebuie să le fiu recunoscător!*

*

Pentru a mă menține în același domeniu... afectiv, încerc să transcriu două din multele rețete foarte utilizate în timpul războiului de treizeci de ani. Împotriva fricii, la modă și în Evul Mediu, se recomanda Aqua Magnanimitatis *care — zice* Ráth Végh *— se prepara după cum urmează:* «În miez de vară biciuește un mușuroi de furnici, ca ele, de groază, să secrete un lichid urzicător, cu miros puternic. Ia, după plac, o cantitate de furnici și pune-o într-un alambic. Toarnă peste furnici rachiu tare, astupă alambicul și pune-l la soare. Lasă-l să stea 14 zile, după care, distilează-l și în spirtul astfel obținut, pune o uncie de scorțișoară». *O jumătate de lingură din această soluție trebuia turnată obligatoriu într-un vin bun și se lua înainte de luptă. Firesc, soldatul era cuprins* «nu de cine știe ce pornire sălbatică și sîngeroasă, ci de o însuflețire eroică înălțătoare, care îndeamnă la fapte mari».

Împotriva foamei, obligatorie într-un război atît de lung, se utiliza un procedeu străvechi, scitic, descris de Aulus Gellius: Cînd luptătorul scit se pomenea fără hrană, se strîngea peste stomac cu un brăcinar gros. Sciții erau convinși că stomacul se aduna în așa măsură încît nu mai încăpea în el absolut nimic. Și dacă tot nu încape nimic în el, ce rost are să-ți pierzi vremea umblînd după mîncare?

Specialiștii nu spun dacă rețetele respective erau utilizate și în timp de pace, dar sigur este că altele mai bune n-au avut la îndemînă! Dincolo de glumă, trebuie să mă întreb dacă rețetele noastre de combatere a fricii, să zicem, sînt mai eficiente? Nu pledez pentru scorțișoară, furnici și brăcinare, dar cercetînd cauzele precum și diversele moduri de manifestare a maladiilor pomenite sînt convins că tratamentul lor n-are nici o legătură cu medicina.

Știu de foarte mult timp că teroarea nu este semn de tărie, ci de mare slăbiciune, expresia fricii celui ce recurge la ea. Dacă-mi analizez reacțiile față de numeroșii fluturi de noapte care-mi bîzîie necontenit la geam, dar mai ales față de țînțarii exasperanți, mai numeroși ca oricînd, atunci, fără îndoială, sînt un mare laș; îi terorizez mereu cu spray-ul acesta adormit care-i lasă din păcate absolut indiferenți. Firește, cunosc o sumedenie de metode de a teroriza, viața și lecturile pe o asemenea temă, atît de veche și de nouă în același timp, mi-au fost sfetnici buni, numai că nici una nu se potrivește la țînțari și fluturi de noapte, iar substanța pulverizată îmi face rău numai și numai mie... Reversul situației: pînă la urmă teroarea se întoarce împotriva celui ce o practică!

Nu m-am uitat de mult la ceas, însă, după o mie și una de semne — culoarea cerului și a copacilor, intensitatea luminii și a zgomotelor din jur, tăria aerului etc.—, știu că se apropie ora 6. A mai trecut o noapte în așteptarea unei fraze, a unei anumite fraze, pentru mine extrem de importantă, dar peste care eventualul cititor va trece, poate, în fugă, fără să bănuiască măcar cît timp, cîți nervi și cîtă energie mi-a luat, fără să-și poată imagina stupida stare de plutire în gol, de patinare absurdă, pe loc, de inerție și, nu în ultimul rînd, de inutilitate. De fapt nici nu trebuie să știe. Asta și atîtea altele — obligația de a privi realitatea în față în orice împrejurare, de a spune ce crezi și ce simți, de a merge deseori împotriva curentului etc., etc. — țin de specificul meseriei. Mai tîrziu, după ce cartea va fi gata, sînt convins că nici măcar eu nu-mi voi mai aminti la cîte pagini m-am poticnit și cît timp mi-a luat o astfel de frază importantă acum, dar la care, după rescrierile pe care le voi socoti obligatorii, voi renunța probabil. Prin urmare, nu chinurile acestea contează, ci rezultatul lor: cartea. Este caraghios să povestești încercările la care te supui, experiențele pe care ești obligat să le faci pe tine însuți în calitate de cercetător și cobai în același timp, este absurd să faci lista privațiunilor impuse de această meserie cînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

importante sînt numai și numai rezultatele concrete, cărțile, deși sînt tentat să spun că nici măcar ele, cît ar fi de valoroase, de convingătoare, nu pot opri răul împotriva căruia lupți. Mă gîndesc deseori, în clipele de mizantropie sau de exasperare, că toate bibliotecile Germaniei, toate mințile ei strălucite, atît de multe, n-au reușit să oprească sinistra aventură a lui Hitler. Și așa mai departe... Sigur că judecata este destul de pătimașă, că pretind cărților mai mult decît se cuvine, dar după o noapte în care nu mi-a ieșit nimic, am circumstanțe atenuante!

Și pentru ca ziua să înceapă bine, să pot dormi liniștit cele două sau trei ore planificate, deschid radioul. La Reșița, Hunedoara, Fieni, Cîmpia Turzii și Suceava planurile se îndeplinesc în bune condiții și la termen, la München, Bremen și Karlsruhe marșurile păcii continuă, doar în Africa de Sud și în Ruhr ar mai fi cîte ceva de dres, cum se va și întîmpla o dată și odată... E bine, sînt fericit, deși n-ar trebui, fiindcă înțeleptul, se spune în Brahmavaivarta Purana, *nu se atașează nici de bine, nici de rău, înțelepții nu se leagă de nimic. «Să mori, să dormi...» Și asta. Să încerc însă să privesc totul de la înălțimea sau cu indiferența Stelei Polare, deși nici măcar ea nu e veșnică. Sper să găsesc atitudinea cea mai potrivită. Să dorm. Deschid geamul, iau aer, e bine... Am timp să mă mai gîndesc la zilele și nopțile lui Brahma, la nesfîrșita lor succesiune care nu poate fi exprimată: «...Moartea dă lege timpului. Menită de timp, Moartea este stăpînul a toate. Pieritoare ca băsicile de la suprafața apei sînt binele și răul...» (Din aceeași* Purană). *Înainte de a stinge veioza, demult anulată de lumina puternică a soarelui, îmi vine involuntar în minte o strigătură în genul* Ars Amatoriei: *„Foaie verde trei scaieți/Nu fiți agno tici băieți!"*

Augustin BUZURA

ȘAPTE PREJUDECĂȚI DESPRE IDEALUL CLASIC

O explicație prealabilă

A trebuit să învîng în mine o ezitare înainte de a vorbi despre aceste prejudecăți. M-am temut să nu fiu rău înțeles. N-am elanuri teoretice și, pe deasupra, știu prea bine că există subiecte care au o proprietate stranie: pe măsură ce sînt nuanțate mai mult devin mai vagi. Așa că nu simt nevoia nici să pun în cauză clasificările tradiționale, nici să depun eforturi pentru a lărgi zonele de umbră rezultate dintr-o prea mare dorință de a le lumina. Vreau doar să mărturisesc experiența mea în acest domeniu, fără altă pretenție decît aceea că am trăit tot ce spun. O experiență discutabilă, ca orice experiență personală, avînd cel mult valoarea unei erezii sincere. Și, poate, a unei datorii! Căci trebuia, odată, să le dau dreptate celor ce m-au suspectat de o simpatie exagerată pentru simplitatea nobilă și măreția calmă a statuilor grecești, recunoscînd că, în parte cel puțin, m-am înșelat.

De fapt, e o poveste lungă felul cum au evoluat părerile mele în această privință. Și n-aș vrea s-o depăn acum. Mă mărginesc, pentru a lămuri cît de cît lucrurile, să desprind dintr-un ghem destul de încîlcit trei fire, oarecum la întîmplare.

Într-o zi, căutînd ceva, am dat peste un morman de fotografii vechi, rătăcite într-un sertar unde nu umblasem de multă vreme. Am uitat ce căutam și m-am cufundat în amintiri. Curînd, m-am pomenit însă dinaintea unei descoperiri neplăcute. Aproape nimic din ceea ce am trăit cu adevărat nu există în aceste fotografii îngălbenite în care mă străduiesc mereu să-mi descrețesc fruntea, să-mi compun un aer detașat, aseptic, să mă purific de orice angoasă, de orice crispare, să mă debarasez de orice m-ar dezavantaja în raport cu ceea ce îmi închipui că mi-ar sta bine. Nu găsesc într-un maldăr de fotografii una singură în care să sufăr, în care să fiu trist. În toate sînt calm, vreau să par calm. Uneori încerc să surîd chiar dacă nu reușesc. Îmi spun, probabil, că grijile obișnuite m-ar diminua. De fiecare dată, caut să n-am, pe cît e cu putință să n-ai, nici dubii, nici vîrstă. Nu vreau să știu de boli, de decepții, de supărări, de moarte, și, încă o dată, încerc să surîd. Cuiva anume? Nu. Unei iluzii probabil... Pe scurt, am avut un mic șoc, uitîndu-mă la aceste fotografii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-una din ele sînt pe Acropole. E amiază. O lumină prăfoasă învăluie colina, a cărei uscăciune chiparoșii de la poale o pun și mai mult în evidență. M-am așezat pe una din pietrele care umplu esplanda și privesc Parthenonul. La ce mă gîndesc? Poate că atunci mi-a venit ideea să compar ceea ce se vede azi pe Acropole cu informațiile date de Pausanias, ceea ce m-a dus la concluzia că, trezit din mormînt și pus în fața unor statui grecești, un grec de pe vremea lui Pericle ar rămîne descumpănit.

Dar momentul cel mai important pe care ar trebui să-l evoc este o discuție avută la Atena, în holul unui hotel, cu un poet grec, foarte mîndru de asemănarea lui cu Humphrey Bogart, inteligent, vorbăreț și fără astîmpăr. Revăd aevea scena. E după-amiază. Afară căldura și lumina albesc pietrele. Aș vrea să dau o raită prin oraș, să mă învîrt în jurul Acropolei, de unul singur, dar, așezat într-un fotoliu, cu o sticlă de Coca-Cola în față, ascult opinii despre clasicism. După ce ai văzut moartea destrăbălîndu-se și nebunia făcînd ravagii, nu poți să nu fii izbit de o seninătate care ignoră parcă istoria, nu? Desigur, spun. Și adaug în glumă: «Deși dacă am trăi după normele clasicismului ne-am plictisi, probabil». *Gluma îl încurajează pe interlocutorul meu să se lanseze într-o filipică, foarte curioasă pentru un poet grec, mi se pare mie în primul moment. Stingîndu-și țigara, el se lamentează că puterea de seducție a ruinelor atinge miracolul. Nu înțeleg. Și ce-i rău în asta? întreb. Idealul clasic exprimă ceva etern din sufletul omenesc, de aceea n-a intrat decît vremelnic în desuetudine. Omul din fața mea face un gest nervos din care deduc că nu la aceasta se referise. Comandă alte răcoritoare și cafea, după care mă pune la curent cu implicațiile unui conflict care a împărțit intelectualii greci în două tabere. Una care venerează gloria vechii Elade și trăiește sub autoritatea ei solară. Alta care susține că, transformată în superstiție, această glorie riscă să înăbușe cultura modernă, s-o condamne la o existență parazitară, minoră, necreatoare. Corabia culturii moderne, se înflăcărează poetul, se lovește de Acropole ca de un banc de nisip. Și riscă să eșueze pe el. Cum să suprimi acest obstacol? Nu există decît un mijloc. Să-i întorci spatele. Mi se pare scandalos ceea ce aud, tocmai un grec să vorbească astfel? dar ascult politicos. Spune că s-a făcut abuz de Elada. N-avem decît să observăm cum urcă pelerinii pe Acropole. I-ați privit? Nu, zic. Mîine mă duc. Atunci veți vedea, mă asigură. Și vă veți convinge. Mulți admiră fără să se mai întrebe de ce. Fiindcă așa se cade. Fiindcă* trebuie. *Fiindcă Parthenonul e celebru. Există o dictatură a celebrității care, ca orice dictatură, nu admite obiecții. Ah, ce poftă aș avea să-i pun pe acești pelerini evlavioși să-și explice puțin motivele evlaviei lor! Ce valuri de platitudini ar curge! În focul peroratiei, folosește o formulă brutală:* «isteria admirației». *Și rîde satisfăcut:* «E și asta o formă de nevroză». *Nu-l contrazic. Ar însemna să mă angajez într-o discuție care ar putea deveni neplăcută. Această nevroză, adaugă el, se plătește scump. Cu o renunțare primejdioasă. Trebuie să te instalezi în muzeu și să-ți faci în fiecare zi rugăciunile. E o aluzie, desigur, la Renan, la* Rugăciune pe Acropole. *Avansez, prudent, un punct de vedere: cîtă vreme pe Acropole mai există vizitatori, trăim într-o lume măcar în parte normală. Poetul mă fixează prin lentilele ochelarilor. Atunci și eu fac parte dintre...? E adevărat. Și eu fac parte. După o stînjeneală de cîteva clipe, se apleacă spre mine:* «Să nu vă închipuiți că străinii iubesc mai mult decît noi Parthenonul. Dar în ce ne privește, lucrurile nu sînt deloc simple. Dintre cei ce vin, să vadă Grecia zic ei, aproape nimeni nu se uită la chipul de azi al grecilor. Toți sau aproape toți îl caută pe Socrate. Nu vor să ne audă pe noi. Vor să-i audă pe Eschil, pe Sofocle, pe Euripide. Salamina îi atrage ca un magnet. Ruinele de pe Acropole le absoarbe întreg interesul. Ei intră în Atena și în celelalte orașe ale noastre ca într-un muzeu. Caută peste tot umbre ilustre. Nietzsche, Renan, Goethe, Winckelmann au lucrat fără să știe pentru agențiile de turism grecești, dar împotriva noastră». *De data aceasta a reușit să mă pună pe gînduri. Îl ascult interesat, nu din politețe, în timp ce-mi vorbește despre* «complexul Acropolei», *invocat ca diagnostic în aprinsa și răsunătoarea dispută de care mi-a pomenit înainte. Încercînd să-l înțeleg, îmi spun că am, poate, o imagine prea pioasă despre ruinele grecești, de aceea ideile lui mi se părură un sacrilegiu. Îi cer lămuriri. Cum se manifestă, în definitiv,* «complexul Acropolei»? *Se înfierbîntă și-mi dă un șir de exemple, ca să-mi explice cum funcționează ceea ce el numește* «radioasa superstiție». *Socrate, silit să bea cucută. Fidias, proscris. Ca și Tucidide și Protagoras. Anaxagora, Platon, Lisias, fugiți din Atena pentru a nu fi surghiuniți de ea. Aristotel, fugit pentru a nu fi osîndit la moarte. Xenofon, exilat. Euripide, bătrîn, acuzat, și el, de impietate. Dar nimic din ceea ce a fost nu umbrește marmura. Încît Parthenonul a devenit o dogmă însorită. Gloria antică, de asemenea. Rugăciunile murmurate pe Acropole au devenit o modă.* «Înțelegeți, așadar, că grecul modern s-a trezit într-o situație delicată cînd s-a văzut constrîns să oficieze între ruine sacre, lipsit de libertatea de a-și clarifica singur gusturile, preferințele. Dorința de a-și crea propria sa cultură e socotită de conservatori și de străini ca o trădare, ca o lipsă de respect împotriva căreia idolatrii antichității tună și fulgeră, oferindu-se pe ei ca model. Un poet, bărbat frumos și însurat cu o americană bogată i-a tocat acesteia averea pentru a trăi *à l'antique*, înconjurat de vestale și îmbrăcat ca în timpul lui Pericle. La Delfi, a vrut să reînvie prin montări spectaculoase drama antică. Unde duce acest drum?»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se pronunță, deci, pentru desacralizarea arheologiei, în timp ce prin ușa turnantă de sticlă se vede în depărtare albul uscat al coloanelor Parthenonului. E de părere că fascinația Acropolei a devenit tirania Acropolei și că intelectualii greci au de rezolvat o dureroasă dilemă. Vor rămîne ghizi între vestigiile antice? Sau vor căuta, cu riscul de a părea infideli, să-și aducă propria lor mărturie?

Niciodată nu mă gîndisem pînă atunci că s-ar putea încerca și alt sentiment pe Acropole decît unul de smerenie. Și nici azi nu pot să urmez pînă la capăt logica pasionatului meu interlocutor, dincolo de înaripătirea cu care ridiculiza produsele reci ale arhitecturii neoclasice, împrăștiate peste tot prin Atena. Elada face parte în continuare dintre «bolile» de care suferă. Dar lungul monolog despre «complexul Acropolei» n-a rămas fără consecințe. A doua zi chiar mi-am spus că pe biletele de intrare vîndute la poalele celei mai vestite coline s-ar putea menționa ironic: «Ținuta obligatorie, entuziasmul absolut». Am văzut cu ochii mei cum acționează dictatura celebrității. Vizitatorii pășeau dincolo de Propilee hotărîți să se arate impresionați pentru a nu părea cumva inculți, neavizați, insensibili. Prestigiul Parthenonului nu acceptă decît victime fericite, jubilații pioase sau, măcar, o încîntare de rutină. E un protocol pe care nimeni nu-și permitea să-l încalce. Și deși îmi propusesem să judec totul la rece, nu mi-am dat seama cînd am capitulat și eu fără condiții în lumina care făcea chiparoșii să pară funerari.

S-a mai întîmplat ceva. De departe, încă nu ești convins că Parthenonul e construit din drepte false și în planuri fals orizontale, cum se exprimă specialiștii. Nu-ți vine să crezi. Înaintezi, te apropii și constați însă că lucrurile stau, într-adevăr, așa. Coloanele sînt bombate la mijloc și mai subțiri spre extremități. Ele nu sînt drepte, nici egale, cu toate că păreau perfect drepte și perfect egale cîteva clipe mai devreme. Nici o coloană nu e exact paralelă cu celelalte, nici una nu e, matematic, perpendiculară. Fiecare e ușor înclinată înăuntru. «Dezarmoniile» se observă de aproape foarte clar și încerci o vagă perplexitate. Așadar, nici măcar Parthenonul, simbolul însuși al perfecțiunii, nu este perfect? Însăși teorema de marmură a clasicismului e plină de greșeli? Te depărtezi și, deodată, constați că templul e din nou perfect! Coloanele se văd acum drepte, milimetric drepte, și egale, milimetric egale. Descoperi astfel că iluzia are un rol esențial în geometria pură a Parthenonului, ea nu e aici o figură de stil, o bănuială, o ipoteză. Arhitecții au luat în calcul *iluzia optică și s-au servit ireproșabil de ea. Mai mult: coloanele apar drepte pentru că, în realitate, nu sînt așa, apar egale, paralele pentru că, în fapt, nu sînt astfel! Perfecțiunea se naște din imperfecțiune, cu ajutorul ei și datorită ei. Tot ce e fals drept, fals orizontal, devine, la distanță, desăvîrșit drept, desăvîrșit orizontal. Perfecțiunea nu e reală dacă e măsurată cu centimetrul, dar se creează, prin jocul volumelor și al perspectivei. E o perfecțiune bazată pe erori voite și calculate, care se corectează pe retina noastră. Și cum s-o considerăm? O minciună? Pentru ochiul nostru ea e adevărată. Deci, un adevăr? Dacă ne apropiem și vrem s-o pipăim cu mîinile, iluzia se risipește.*

Cu idealul clasic se petrece după părerea mea ceva asemănător. Privit de la oarecare distanță, el e o expresie a măsurii, a seninătății, a clarității solare și nu e de mirare că din Olimpul grec estetica l-a ales pe Apolo pentru a patrona clasicismul. S-au scris nenumărate pagini despre celebrul «nimic prea mult», așezat, și nu întîmplător se spune, de cei șapte înțelepți pe frontonul templului închinat lui Apolo la Delfi. A fost canonizat calmul clasic, imperturbabilul calm de pe chipul aceluiași Apolo. A făcut carieră fraza lui Goethe: «Eu numesc clasic tot ce este sănătos și romantic tot ce este bolnav». A devenit un loc comun să invoci rațiunea clasică, precum a devenit un fapt de la sine înțeles să asociezi seninătatea de olimpieni și olimpianismul de înțelepciune. Și cine nu se simte dator să pomenească măcar de nobila simplitate a statuilor grecești cînd discută de clasicism? Atena modernă e un oraș foarte tînăr. Nu am vreme să controlez acum, dar cred că e una dintre cele mai tinere capitale europene. Abia numără un secol și jumătate în această calitate. Pe la mijlocul veacului trecut avea aspectul unui sat, cu cîteva sute de case și două mii de locuitori. De altfel, nici Atena veche, cea pe care au descris-o Xenofon și Aristotel, nu arăta mult mai bine. Era un labirint de ulicioare strîmte, cu case ridicate din materiale precare. Dar Atena e privită ca o Mecca a idealului clasic. O întreagă literatură evlavioasă a transformato-o într-un mit, cum au fost transformate și măsura greacă, simplitatea, echilibrul, claritatea, sănătatea, seninătatea, idealitatea clasicismului antic în tot atîtea mituri.

Multă vreme, n-am înțeles prea bine de ce rămîneam uneori pe gînduri dînd cu ochii de surîsul statuilor grecești și de chipurile lor senine, pe care nu tresare nici o umbră. Credeam că la mijloc e o problemă de compensație. În vacarmul unui secol ca al nostru prețuiești liniștea acolo unde ai norocul s-o găsești. Marmurile grecești au, între altele, darul să slăbească presiunea memoriei și a lucidității, să dezactualizeze angoasele, să umanizeze absurdul, cum au umanizat și zeii. După ce te-ai ciocnit în viață de atîtea figuri transfigurate sau schimonosite de patimi, nu poți să nu privești mirnuat obraz secetos, aproape abstract, al unui bărbat sau al unei femei, unde nu e nici o urmă de vanitate mărunță, de pasiune tulbure. Temei suficient pentru destule întrebări. A existat oare, într-adevăr, o vîrstă cînd omul a fost mai înțelept sau totul nu e decît o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minciună frumoasă a artei? Erau cumva cei vechi mai sănătoși sufletește? Sau erau mai naivi? Ce anume le dădea tăria să fie impersonali, goliți parcă de o identitate precisă? Erau alcătuiți din alt aluat? Cunoșteau lucruri care între timp au fost uitate, pierdute? Se pricepeau mai bine decît noi să se bucure de ceea ce e posibil? Și dacă da, a cui e vina că nu mai reușim să fim la fel de senini? Nu mai sîntem îndeajuns de puternici pentru a ne stăpîni pasiunile, dilemele, dorințele, ori nu concepem că e normal să trăim în afara lor? Și, la urma urmei, este oare liniștea clasică o virtute? Poate că a fost luat drept frumos ceea ce era numai o sărăcire, de ce ne-am lăsa păcăliți? Din moment ce neliniștea face parte din viață, de ce ne-am preface că n-o cunoaștem? Viața dispare în ceea ce Nietzsche numea «abisurile perfecțiunii». Un copil care plînge e mai viu decît un zeu care se uită imperturbabil în gol. De ce am avea complexe? Și apoi n-am descoperit noi, din altă perspectivă decît romanticii, că soarele are și o față neagră? Secolul al XX-lea ne-a silit să ne veacm mai bine limitele. Sîntem mai în măsură decît anticii să reproșăm destinului indiferența cu care se amuză uneori să joace renghiuri celui ce a îndrăznit să se creadă «măsura tuturor lucrurilor», de aceea sîntem, poate, mai în măsură decît ei să dăm un preț adevărat plenitudinii.

În asemenea raționamente, porneam de la gîndul că idealul clasic presupune însușiri la care noi modernii nu mai avem acces sau renunțări la care nu ne arătăm dispuși să aderăm. Și astfel pierdeam din vedere o idee simplă de care m-am apropiat mai tîrziu. Vișind la Elada, nu ne întoarcem cu fața spre ceva care a fost, *ci spre ceva de care* avem nevoie. *Discutînd despre cei vechi, vorbim de fapt despre noi, despre o nostalgie a noastră.*

Nu e de mirare, așadar, că sîntem ispitiți să găsim la greci mai mult decît au avut. În realitate, ei cunoșteau foarte bine excesul și ambiguitatea. Nu erau străini de angoase, de patimi tulburi, de unele din simptomele bolii puse pe seama romanticilor. Doar în imaginația noastră se plimbau perfect liniștiți prin agora și surideau ca zeii, cu care trăiau în complicitate. «Naivitatea greacă», *de care s-a vorbit mult, aflată la temeliile idealului clasic, e numai un efect al distanței, ca desăvîrșirea Parthenonului. Dacă te apropii, iluzia se risipește.*

Octavian PALER

(Continuare în numărul viitor)

Vignete: Duca Miron

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PUNCTE DE VEDERE

ÎN DEZBATERE — MITOLOGÍA ROMÂNEASCĂ

(V)

Reamintim întrebările care au stat la baza răspunsurilor primite pînă acum:

1. În ce constă, după opinia dv., dificultatea reconstituirii unei mitologii în genere şi a celei româneşti în special ? Ce rol a jucat şi mai joacă implicarea subiectivă în reconstituirea mitologiei autohtone ?
2. Care vi se pare perspectiva cea mai fertilă de elaborare obiectivă a mitologiei române ?
3. În ce măsură mitologia română îşi are o individualitate distinctă în concertul mitologiilor europene ? Şi care anume sînt elementele ei specific particularizante ?
4. Pot, oare, structurile, motivele şi elementele mitice să dovedească apartenenţa tuturor românilor la aceeaşi unitate etnică şi să evidenţieze coeziunea lor spiritual-naţională ?
5. Sînt reminiscenţele străvechi mitologice de factură arheologică din epoca ante şi protoromână afluente şi pot fi circumscrise mitologiei autohtone ? În ce măsură elementele mitogenezelor anterioare formării poporului român probează, după opinia d-voastră, etnogeneza sa în spaţiul carpato-danubiano-pontic?
6. Constituie transfigurarea artistică a miturilor autohtone un factor (întotdeauna) benefic pentru dezvoltarea unei literaturii ? Şi în cazul că da, care anume direcţii de preluare a motivelor vi se par cele mai rodnice ?

Silviu ANGELESCU:

1. Ar fi mai corect să folosim pluralul, dificultăţi. În cazul nostru, istoria a sporit aceste dificultăţi legate, mai ales, de absenţa documentelor sau, atunci cînd ele există, de caracterul lor lacunar, confuz, incert. Din această cauză, în cercetarea mitologiei româneşti nu poate fi evitat ipoteticul, cu deosebire în reconstituirea procesului. S-a crezut, multă vreme, că o mitologie este un sistem unitar, coerent, asemănător, oarecum, cu sistemul limbii. În realitate, marile mitologii au căpătat acest aspect unitar în urma prezentării lor de către mitografi ce le-au fixat prin scriere cu mult înaintea erei creştine. Mitologia judaică, cea hindusă, mitologia greco-romană sînt modele nepotrivite pentru a judeca, în comparaţie cu ele, o mitologie a cărei geneză şi circulaţie au rămas legate, pînă foarte tîrziu, de particularităţile modului oral de comunicare. În mod obişnuit, prin *mitologie* numim atît aspectul *mobil* al unei atitudini de asumare a vieţii, determinat de schimbările factorilor modelatori, cît şi aspectul *stabil*, tendinţa acelei atitudini de a se fixa într-un sistem de reprezentări, definitorii pentru o epocă din istoria unui popor, dar nu şi pentru istoria acelui popor. Lipsindu-ne documentele, cînd vom fixa momentul de trecere între o etapă şi alta a procesului? Cum să reconstituim, altfel decît la modul ipotetic, conjunctura de factori şi circumstanţe care au determinat o fractură? Mai mult decît atît, orice mitologie, chiar cele fixate prin scriere, se prezintă sub aspectul unui fond pulsatil de reprezentări, de teme şi motive, de structuri. De aici o nouă dificultate pentru cercetare, confruntată cu obligaţia de a reconstitui mitologia unui popor în raport cu dubla coordonată — spaţială şi temporală — a existenţei sale. O mitologie, vreau să spun, nu este numai o desfăşurare în timp a unei atitudini de asumare a vieţii, supuse astfel acţiunii modelatoare a timpului ce-i imprimă aspectul de *proces*, ci şi o desfăşurare în spaţiu, un *sistem* care suportă toate influenţele ce decurg din raportul cu spaţiul — fenomene de aculturaţie, enclave, şi mai ales, formele flexionare determinate de aspectul accidentat al spaţiului. În accepţia de sistem, mitologia din zonele noastre muntoase este diferită de mitologia cîmpiei sau de mitologia din zona mării, ilustrînd un raport asemănător celui dintre o limbă şi dialectele ei. Am apelat, nu întîmplător, la această comparaţie, care ne poate ajuta să lămurim unele probleme de metodă. Lingvistica modernă şi-a fixat obiectul şi metodele pornind de la observaţia, fundamentală, că sistemul limbii nu este decît o imagine ideală, o abstracţiune pe care *vorbirea* o încalcă sistematic. Lingviştii disting astfel o unitate ideală a limbii de seria concretizărilor ei reale în planul vorbirii, disociază, spre exemplu, un fonem de alofonele lui. În mod asemănător, în mitologie nu putem vorbi despre o reprezen-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tare, ci despre variantele unei reprezentări. Pentru a studia raportul dintre limbă și vorbire, lingviștii recurg la cercetări de teren, colectează fapte pe care le înscriu în hărțile sinoptice ale atlaselor lingvistice și, pe baza acestora, din mulțimea variantelor deduc invarianta. Metodele de cercetare ale lingvisticii ar fi trebuit adoptate cu mai multă fermitate în studiul mitologiei românești. Inutil să mai atrag atenția asupra faptului că aceste metode descurajează «implicarea subiectivă» despre care vorbiți.

2. Rostul cercetării nu este de *a elabora* o mitologie, ci de a o reconstitui sau, mai exact, de a o aproxima. Paralela la care am recurs, în răspunsul la întrebarea anterioară, include și o sugestie cu privire la perspectiva ce ar trebui adoptată în studierea mitologiei românești. În mod normal, punctul de plecare al cercetării ar trebui să fie construirea unui *corpus mitologic* printr-o antologare a datelor existente. Cîtă vreme obiectul cercetării va continua să fie difuz, pulverizat într-o serie de lucrări disparate, în răspunsuri la chestionare încă nepublicate etc., studiile vor înregistra progrese minime, deși vor impune un maximum de efort. Înregistrez însă, de la o vreme, o inversare, cel puțin bizară, a etapelor cercetării: în 1969, era publicat un studiu tipologic asupra snoavei urmat, abia acum, de un corpus al speciei; în 1981, a fost publicat un studiu tipologic asupra colindelor ,deși un corpus al colindelor nu există încă; în 1985, a fost publicat chiar un fel de tratat intitulat, destul de vag, *Mitologie română*. Pe cînd să așteptăm, deci, un corpus mitologic?

3. Mărturisesc, oricît mi-ar veni de greu, că nu pot răspunde într-un mod satisfăcător la această întrebare deoarece publicarea ultimei lucrări evocate, *Mitologie română*, mi-a tulburat convingerile anterioare prin copleșitorul număr de elemente noi aduse de autor. Cele mai multe dintre aceste elemente erau susținute prin evocarea, evazivă, a unor «informații de teren». Deși nu era menționată arhiva unde a fost depus documentul, momentul cînd a fost înregistrată informația etc., există și posibilitatea ca aceste informații să existe cu adevărat. Pentru acest motiv, mi se pare mai prudent să aștept publicarea corpusului cu care a operat autorul și pe care, fără îndoială, l-a verificat editura.

4. Cred că da, cel puțin în aceeași măsură în care o face și limba, devenind, în raport cu aceasta, un argument complementar.

5. Intrăm, cred, într-un teritoriu foarte nesigur, al datelor ipotetice. Este foarte greu să distingem, în cazul *vestigiilor*, între valorile ce aparțin *sacrului*, deci mitologiei, și cele ce aparțin *esteticului*. Unicul criteriu de diferențiere între aceste zone, atitudinea creatorului, lipsește, fiind un atribut al *vieții*. Apare astfel riscul de a construi false linii genealogice, ca urmare a mezalianței, a confuziei dintre adevăr și frumos, dintre valorile ce aparțin vieții religioase și cele ce aparțin esteticului. Recunoaștem o structură mitică numai acolo unde a existat sau există încă, complementar cu ea, o structură rituală, un complex de acte prin care valoarea simbolică este asumată sau exorcizată de cel ce se situează astfel într-un *adevăr* al mitului. Insist asupra acestui aspect deoarece anumiți cercetători, chiar în legătură cu actualele structuri mitice, ajung să confunde lucrurile, reunind, în același sistem, *modelele mitice* — Zburătorul, Vîrcolacul, Ielele etc. — și *modelele poetice* — Făt-Frumos, Păcală, Ileana Cosînzeana etc. Cu respectarea acestor distincții, studiul mitologiei poate, desigur, să aducă argumente interesante și utile în lămurirea unor probleme ale istoriei noastre.

6. Simpla conectare a creației literare la o sursă cum este mitul nu este suficientă pentru ca acesta să devină *«un factor totdeauna benefic»*. Opera literară ne obligă să-i apreciem, în primul rînd, *valoarea*, care ține de capacitatea autorului de a observa și de a surprinde o problematică a vieții, de aptitudinea de a exprima, prin intermediul imaginilor, această problematică. Spre deosebire de mit, orientat către o ordine eternă a vieții, căreia îi detectează adevărurile atemporale, literatura se articulează în istorie, în ordinea temporară, a lumii, încercînd să surprindă modul în care marile experiențe umane ajung să fie circumstanțializate prin înscrierea lor într-un *hic et nunc* reprezentat de ordinea practică a vieții. Mitul, ca să închei cu un exemplu, explică ce are în comun *Meșterul Manole* al lui Blaga cu *Bietul Ioanide* al lui Călinescu. Dincolo, însă, de această zonă a asemănărilor, umbra istoriei cade diferit asupra eroilor, dezvăluind capacitatea realului de a conjuga idealul.

Ion Horațiu CRIȘAN:

1. Avînd ferma convingere că românii sînt urmașii direcți ai geto-dacilor, atunci cînd am scris *Spiritualitatea geto-dacilor* (apărută în 1986) mi s-a părut firesc ca ultimul capitol să fie consacrat moștenirilor. Domeniul în care acestea puteau fi reperate era cel al culturii populare românești, în cadrul căreia mitologia joacă un rol de primă mă ime. Fiind istoric de antichitate și arheolog a trebuit să mă documentez. Documentarea s-a dovedit a fi îndelungată și deosebit de anevoioasă. Am constatat cu mare regret că în literatura noastră de specialitate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lipsește o lucrare de sinteză temeinic întocmită, pe baze științifice, deși abundă studiile și cărțile de etnografie ori cele de folclor, etnologie etc. Am fost uimit (și nu mă pot abține să n-o spun) de marele număr al lucrărilor consacrate păstoritului și mai ales păstoritului transhumant, publicate în românește ori în limbi de circulație internațională. Se putea crede (și n-au lipsit cei care au făcut-o, profitînd tendențios) că românii sînt prin excelență oieri (în bună parte transhumanți) încă de la începuturile istoriei lor. Or, eu, în cei peste patruzeci de ani de activitate, constatasem cu totul și cu totul altceva.

Geto-dacii, cel puțin de la pragul dintre cel de al III-lea și al II-lea mileniu î.e.n. erau profund sedentari iar ocupația lor de bază a fost întotdeauna agricultura, așa cum va fi și cea a urmașilor lor, românii din zilele noastre. Creșterea vitelor (inclusiv a oilor) fiind o ocupație anexă, secundară. Pentru aceasta ne stau mărturie textele autorilor antici și mai cu seamă descoperirile arheologice. Astfel, de exemplu, marele număr de seceri ce se datează în epoca bronzului a dus la concluzia formulată de marele învățat francez J. Déchelette că însăși secera ca unealtă agricolă este o invenție geto-dacică, pe plan european. Plugul cu brăzdar de cuțit de fier este folosit încă din sec. II î.e.n. Fără să mai vorbim de grîul (de toate speciile) găsit cu ocazia săpăturilor arheologice de pe vasta arie de locuire a geto-dacilor înscrisă între Munții Balcani (Stara Planina de azi), Carpații Pădurești, Dunărea mijlocie și litoralul de apus al Mării Negre de la Olbia (azi Portuino în U.R.S.S.) pînă la Apollonia (azi Sozopol în Bulgaria). Cînd la 335 î.e.n. armata lui Alexandru cel Mare trece la nord de Dunăre este obligată să culce cu lăncile lanurile de grîu. Aceleași descoperiri arheologice demonstrează că agricultura va rămîne pe mai departe ocupația de bază și după încheierea procesului de etnogeneză a românilor.

În ceea ce privește mitologia, deși există o disciplină aparte care se ocupă cu acest subiect și numeroși specialiști, totuși nu s-a ajuns la un consens în definirea mitului, a genezei și funcțiilor sale. «*Este greu* — spunea Mircea Eliade — *să se dea mitului o definiție acceptată de toți savanții și care să fie în același timp acceptabilă nespecialiștilor. Mitul este o realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată și interpretată în perspective multiple și complimentare*». În concepția regretatului savant mitul este povestirea unui fapt originar, a unui început, o cunoaștere de ordin ezoteric, urmată de un ritual magico-religios. Este un model exemplar al tuturor activităților omenești. Dată fiind această complexitate, abordarea mitologiei este extrem de dificilă și implică cu necesitate o largă pluridisciplinaritate: istoria, arheologia, sociologia, etnologia, etnografia, folcloristica, antropologia culturală și încă multe altele.

În definirea unei etnomitologii sînt necesare studii comparative multiple pentru a se decanta miturile universale, tipurile fundamentale și a se particulariza elementele specifice, întreprindere de loc facilă. Este însă absolut obligatoriu ca toate acestea să fie făcute cu o severă rigurozitate științifică. Analogiile nu pot fi aproximative și fără de argumente concrete, iar fantezia este exclusă de la bun început.

S-a spus în repetate rînduri că o mitologie românească nu poate fi reconstituită în lipsa unui *Corpus* în care să fie reunite toate datele bazate pe cercetări sistematice de teren ori extrase pe alte căi. Fără îndoială că un asemenea instrument de lucru ar fi ideal. Dar, după părerea mea, nu trebuie așteptat un asemenea moment care ar putea rămîne pentru încă foarte îndelungată vreme un deziderat. Din cele ce avem la ora actuală se poate reconstitui o mitologie românească, respectînd însă rigorile deja enumerate. O asemenea întreprindere este de dorit să fie efectuată cît mai curînd.

Cît privește subiectivitatea în reconstituirea mitologiei românești, cred că ea se exclude în actualul stadiu al cercetărilor, dacă se procedează așa cum spuneam, ceea ce nu anulează personalitatea cercetătorului, personalitate ce se evidențiază cu pregnanță, ca și în oricare alt domeniu al științelor sociale. Subiectivitatea își găsea justificarea în fazele de început cînd se aveau în vedere rațiuni politice, atunci cînd se încerca fundamentarea doleanțelor legitime ale poporului român și pe această cale.

2-3. Împărtășind opiniile marelui învățat care a fost Mircea Eliade, mitul se regăsește în toate activitățile umane. Urmează deci ca specialiștii să le depisteze și să le însumeze, alcătuind astfel un tot unitar integrat în contextul mitologiei europene. În acest context îmi permit să citez pe H.H. Stahl (recenzie făcută cărții mele în *Etudes et documents balkaniques et méditerranéens*, 13/1987): «*Dacă cultul naturii sau al soarelui există la strămoșii din antichitate aceasta nu este suficient pentru a spune că ele s-au transmis direct contemporanilor mai ales atunci cînd contemporanii sînt rezultatul unui important amestec de rase. Cultul naturii și al soarelui sînt identificate peste tot în Europa, împrumuturile culturale sînt frecvente și asta din cea mai îndepărtată antichitate*».

Deci, analizele comparative ample se impun cu necesitate. Eu sînt convins totuși că există pe lîngă numeroase trăsături comune și unele specifice, ori modalități proprii de exprimare care dau un colorit aparte. Care anume sînt acestea nu eu sînt cel care ar putea răspunde.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

4. Mi se pare neîndoielnic că în foarte numeroase cazuri, atunci cînd este vorba de structuri, motive și elemente mitice ele să fie comune la toți românii, chiar dacă există modalități concrete de manifestare, mai bine zis de exprimare, diferite de la o zonă la alta. Esența și mai ales semnificația intimă a mitului rămîne aceeași, constituindu-se într-o altă dovadă a unității și coeziunii lor spirituale. Cu privire la unitatea întregului popor român o dovadă irefutabilă o constituie limba care s-a păstrat unitară în pofida nenumăratelor vitregii ale istoriei.

Se adaugă apoi numeroase altele.

5. Pînă cînd cercetarea cu privire la geto-daci s-a limitat la izvoarele literare, cel care voia să se ocupe cu religia și implicit cu mitologia lor «*trebuia* — așa cum extrem de plastic se exprima Eric R. Dodds — *să traverseze un teren transformat în mocirlă adîncă și lunecoasă de cizmele savanților în discordie; un teren unde cei grăbiți se pot împiedica de cadavrele, nu complet descompuse, ale unor teorii defuncte, cărora nu li se făcuse încă o înmormîntare convenabilă. Trebuie deci să înaintăm cu prudență și încet și să păsim atent printre sfărămături*». Lucrurile s-au schimbat însă atunci cînd au fost puse la contribuție descoperirile arheologice, așa cum am încercat să fac în cartea amintită deja.

S-a dovedit că panteonul geto-dacilor a fost dominat de un Zeu suprem, de natură uranosolară și de o Zeiță supremă cu atribuții chtonian-agrare, alături de care erau venerați: un zeu al soarelui, un zeu al războiului, o zeiță a focului și a vetrei, un zeu al sănătății, un zeu asemănător cu Hephaistos, divinități protectoare ale casei și animalelor etc. Iată deci o bogată mitologie concretizată pe obiecte de aur, argint ori lut ars ori înscrisă în pictura de pe pereții unor edificii funerare. Vasele ori alte obiecte de metale prețioase cu reprezentări mitologice se numără astăzi cu sutele. A fost abandonată teoria în conformitate cu care arta geto-dacică ar fi fost aniconică.

Aceleași descoperiri arheologice îngăduie identificarea unor numeroase practici magice de cult și descifrarea simbolisticii cultural-magice a unor animale printre care se numără lupul, taurul, mistrețul sau berbecul. Au fost identificate gropi, locuri și obiecte de cult, sacrificarea unor animale, fîntîni rituale și încă multe altele. Interpretarea tuturor acestora însă nu este ușor de făcut în lipsa izvoarelor scrise.

Descoperirile arheologice coroborate cu puținele texte literare ajunse pînă la noi arată că orizontul spiritual al geto-dacilor este asemănător cu cel al grecilor, romanilor, celților și a altor popoare indo-europene. Acest subiect am avut prilejul să-l discut îndelung la Paris în vara anului 1982 cu Mircea Eliade. Marele savant, cel mai bun specialist în istoria religiilor pe plan mondial, s-a arătat profund interesat și propunea publicarea cărții într-o limbă de circulație internațională.

Vestigiile scoase la lumină întîmplător ori pe calea săpăturilor sistematice mai demult și, în special, cele din ultima vreme, dovedesc că civilizația geto-dacică este de înalt nivel și se integrează mai întîi în orizontul elenistic, că face parte din lumea mediteraneeană și mai apoi din cel roman. Toate acestea ne facilitează pătrunderea în mitologia strămoșilor noștri. Nu vreau, firește, să spun că la ora actuală mitologia geto-dacică ar fi perfect cunoscută. Nici în cazul unor popoare din zilele noastre (ori mai aproape de zilele noastre) aceasta rămîne doar un deziderat. Este însă creat un cadru general. Care sînt particularitățile mitologiei geto-dacice, trăsăturile ei specifice, deocamdată, este greu de spus.

Zamolxis a fost considerat drept divinitate supremă a geto-dacilor, dacă nu chiar unică, după textul lui Herodot care a rămas cel de bază pentru întreaga antichitate, ca de altfel și pentru noi. Marele istoric din Halicarnas (părintele de fapt al istoriei) a fost impresionat de religia strămoșilor noștri, de practicile lor de cult și de aceea face un lung excurs atunci cînd narează campania scitică a regelui persan Darius al lui Hystaspe. S-a dovedit însă că Zalmoxis a fost o existență reală, un mare preot întemeietor al unei doctrine religioase de tip pitagoreic care a sfîrșit prin a fi divinizat. Doctrina zalmoxiană are legături nu numai cu cea pitagoreică, ci și cu orfismul și altele de tip inițiatic. Ea a fost îmbrățișată de preoțime și de nobilime, în frunte cu regele. Zalmoxianismul propovăduia credința în nemurirea sufletului care se obține prin practici mistice de tip inițiatic, constituindu-se în coordonata majoră a mitologiei strămoșilor noștri.

Fără îndoială că la baza mitologiei și a întregii culturi populare românești stă cea a geto-dacilor. Ar fi însă cu totul greșit și neștiințific să credem că pot fi identificate forme integral conservate. S-au păstrat doar anumite simboluri, valori etice și estetice, motive și teme constante, predilecte, care au fost îmbogățite prin sinteza romană și apoi prin schimburile culturale avute cu alte popoare care au trecut doar ori s-au statornicit pe pămîntul nostru cu care se învecinează.

Continuitatea unor elemente geto-dacice în mitologia românească poate fi depistată doar într-o perspectivă comparativ-istorică amănunțită, de natură să evidențieze aspectele analoage și cele proprii, prin înscrierea într-o arie evolutivă unitară. O asemenea întreprindere

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

presupune un vast bagaj de cunoștințe, multă prudență, grijă și rigoare științifică. Recunosc că unele analogii, de multe ori formale, între elementele geto-dacice și cele românești sînt tentante și au tentat pe mulți. Dar, fără analiza de care vorbeam, ele n-au nici o valoare și în ultimă instanță nu reprezintă decît pură fantezie care nu slujește la definirea mitologiei românești, pe care mai mult o întunecă decît o limpezesc.

Neexistînd pînă acum o lucrare riguros științifică în care să fie reunite toate elementele geto-dacice depistabile în mitologia românească (demers ce s-ar cuveni făcut) este foarte greu de spus care a fost aportul geto-dacilor la constituirea mitologiei românești. Sigur, teoretic și pur formal, aceasta ar trebui să se impună, numai că acest lucru trebuie dovedit, într-o manieră cu totul diferită decît cea făcută pînă acum. În ceea ce mă privește sînt optimist și cred că ea se poate, și va fi făcută. Cartea la care m-am mai referit nădăjduiesc să fie un sprijin în munca de depistare a unor moșteniri geto-dacice în mitologia românească, avînd deplina convingere că acestea sînt cu mult mai numeroase decît cele despre care am luat eu cunoștință sau au fost depistate pînă acum (firește, ieșind din discuție cele fanteziste).

Nenumăratele studii elaborate, mai ales în ultimii ani, dovedesc că civilizația geto-dacică începînd cel puțin din veacul al II-lea î.e.n. a fost profund unitară pe întreg spațiul carpato-balcanic, așa cum unitară va fi și cea a urmașilor lor, românii de azi. Elementele de mitologie geto-dacică păstrate ori transmise într-o formă oarecare în cultura populară românească se alătură nenumăratelor dovezi de altă natură cu privire la zămislirea noastră pe spațiul în care viețuim și astăzi.

6. Cu privire la întrebarea dacă transfigurarea artistică a mitului autohton poate fi sau nu un factor benific pentru dezvoltarea literaturii, răspunsul nu poate fi decît afirmativ cu condiția ca aceasta să fie făcută cu talent, așa cum au răspuns și alții înaintea mea.

Dat fiind profilul revistei, profit de ocazie pentru a stărui puțin asupra unui subiect care după părerea mea, se impune cu acuitate în literatura noastră în momentul actual. A devenit o modă (să nu spun boală) ca subiectele să fie luate din lumea geto-dacilor. Autorii unor asemenea produse literare se numără deja cu mărimi de ordinul sutelor, depășind de mult pe cel al zecilor. Rafturile librăriilor din întreaga țară sînt pline cu cărți ce au asemenea subiecte greu ori de loc vandabile. Trebuie să mărturisesc că multe dintre ele le-am citit, unele din curiozitate, altele din obligația întocmirii unui referat solicitat de edituri și trebuie să spun nu că am fost dezamăgit, ci de-a dreptul revoltat. Nu este vorba de literatură, ci pur și simplu de maculatură, din simplul motiv că autorii lor (unii nefiind lipsiți de talent) nu s-au ostenit să citească ceea ce s-a scris măcar despre geto-daci în literatura de specialitate românească sau străină. Nu este vorba de anume «licențe poetice» admise și chiar necesare în ficțiunea literară istorică, ci de o totală necunoaștere a lumii antice și implicit a celei geto-dacice. Asemenea «opere» nu fac servicii, ci dimpotrivă enorme deservicii în educarea tinerei generații. Editurile, atunci cînd au solicitat referate de la specialiști, n-au ținut cont de ele. Pentru a aborda un subiect luat din antichitate autorul este *obligat* să întreprindă o îndelungată, migăloasă și, firește, obositoare muncă de documentare la care se adaugă, în chip obligatoriu, talentul. A citi cîteva pagini despre geto-daci, a ști despre ei că erau viteji și își iubeau cu înflăcărare patria, că l-au avut rege pe Burebista și pe Decebal nu este suficient pentru a te apuca să scrii indiferent ce despre ei.

M-am așteptat să ia atitudine critica noastră literară atît de bine și de frumos reprezentată în ultima vreme. Dar n-a făcut-o, ignorînd cu totul asemenea creații, nesocotind, pe semne, demn să se ocupe de ele. Este păcat de hîrtie, de atîtea eforturi și de locul pe care îl iau creațiilor literare de autentică valoare ce ar trebui publicate.

În literatura noastră există opere de mare valoare artistică inspirate din lumea geto-dacică și mă gîndesc la un Eminescu, Coșbuc sau Blaga. Ele lipsesc însă din cea contemporană cu foarte puține, rare și cu atît mai valoroase excepții. Și pentru că sînt optimist incorigibil sînt convins că se va găsi un om de litere talentat care se va strădui să cunoască lumina geto-dacilor (și-l asigur că aceasta este minunată, la nivelul mrilor civilizații antice) care ne va da o operă de certă valoare în care mitologia își va găsi cu siguranță loc.

Victor KERNBACH:

1. Ce înseamnă «reconstituirea» unei mitologii? Noi nu avem nici mitografii nici tradiții religioase precreștine care să conserve miturile formate sau reluate pe teritoriul Daciei clasice. Iar eforturile, fără îndoială valoroase, ale unor precursori în cercetarea mitologică (de la Dimitrie Cantemir la Tudor Pamfile), care totuși au salvat unele narațiuni sau tradiții ritualistice, nu au fost eforturi de reconstituire a unei mitologii integrale, ci numai a unor crîmpeie. Unii dintre precursori (ca același Dimitrie Cantemir) au operat obiectiv, mai ales cînd erau istorici, deci oameni de știință cu viziune globală și cu intuiția unei interdisciplinarități inevita-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bile. Dar mai adesea, traseul tradițional, pe cît de entuziast pe atît de primejdios tocmai pentru această reconstituire, a constat anume în această «implicare subiectivă», consfințită mai ales de pașoptiști. Alecu Ruso era de bună credință cînd spunea: *«și de aș fi poet, aș culege mitologia română, care-i frumoasă ca și aceea latină sau greacă»*. Cazurile asemănătoare au mai existat, însă ele au fost dublate și de o mare abnegație științifică atunci cînd au obținut, de pildă, rezultatul unui Elias Lönnrot, în ceea ce numim *Kalevala*, cu toate că nici atunci nu se poate vorbi de o mitologie textuală adunată într-un corpus integral și autentic. Marea dificultate pentru cercetător este aparent paradoxala neimplicare a mitologiei românești într-un sistem religios coerent și totodată prezența ei de fapt numai în anumite forme religioase desacralizate. Miturile arhaice au fost absorbite la un moment dat de creștinismul popular, care nu e totuna cu ceea ce numim, teologic, religia creștină; fenomenul de altfel apare și în multe alte zone etnice unde creștinismul a pătruns, mai devreme sau mai tîrziu, însă la noi el a dobîndit, din motive istorice speciale, un specific local; iată de ce, rezultată dintr-un amplu, îndelungat și foarte divers sincretism istoric, mitologia românească trebuie căutată cu deosebire în rezultanta ei directă, adică în acest creștinism folcloric, care este mult mai mult o mitologie desacralizată decît o religie propriu-zisă.

2. «Elaborarea» (probabil a unui studiu — dacă la asta se referă întrebarea) se află în fața unui cîmp de riscuri. Întrucît aici avem o materie cu numeroase lacune, cu aparente inconsecvențe (care par așa, dar de fapt sînt elemente eterogene, cu alură uneori similară, însă cu semnificații diferite, după obîrșia lor), cercetarea mitologiei românești poate deveni, într-un sens dinamic superior, un *puzzle*. Dar atunci se redeschide și calea riscantă a «implicării subiective», cînd această mitologie — reconstituită prin umplerea golurilor documentare cu reinterpretări forțate de dragul unui scenariu de cabinet sau cu informații de teren personale, neatestate în folcloristică și etnografie sau rău digerate de autor — poate deveni o mitologie apocrifă.

3. Absența unei literaturi mitografice nu înseamnă absența unei mitologii specifice, ci doar dificultatea de a o restabili. Dacă prin mitologie înțelegem numai un sistem riguros, cu o concepție unitară despre lume și cu ecou general în religia și cultura unui popor (ca în Egipt, Sumer, China, Hellada, Scandinavia), nutrindu-se dintr-o realitate socotită primordială, atunci nu se poate vorbi de o mitologie românească, autonomă ca sistem. Dar nu toate mitologiile s-au convertit în mitografii epice generale, de tipul *Iliadei* sau *Mahabharatei* (de ex. mitologia celtică, mitologia slavă); multe au rămas numai în tradiția folclorică mai mult sau mai puțin religioasă ori au decăzut în datini obscure și în superstiții, atunci cînd nu au fost vehiculate de basmul fantastic. Sub acest unghi, se poate însă afirma că există o mitologie românească autohtonă, care nu e cu nimic mai prejos decît «frumoasele» mitologii clasice, vehiculate de mitografi și poeți. S-au făcut însă alte obiecții:

1) tradiția mitologică românească nu ar avea un panteon unitar, cu zei care să anime teologia populară a unei religii specifice; ea ar conține doar personaje fantastice de basm și, cel mult, relicve animiste; obiecția este însă nefundată, căci un panteon specific există, dar el a trecut de mai multe ori prin complicate procese de sincretism și, în cele din urmă, s-a fixat în niște personaje evasisacralizate, sub influența creștinismului folcloric, doar cu nume creștine, nu și structurile, funcțiile și atributele (sau nu totdeauna); un exemplu clar este Sînpetru (Sfîntu-Petru) care, paralel cu atributul de chelar al raiului (chiar și acesta nefiind decît o remitizare folclorică a ideii teologice mai subtile de *potestas clavium*), îl are și pe acela de patron al lupilor, deci de zeu pastoral; 2) aceste personaje (obiecția fiind derivată din prima) nu ar putea compune un panteon legitim, neavînd în primul rînd un «șef», un zeu suprem (ca Zeus); totuși, nici mitologia slavă nu are vreun zeu suprem, Perun nefiind decît singurul zeu panslav; iar anume aici trebuie remarcat deopotrivă și marele decalaj între creștinarea dacoromanilor — cel mai tîrziu în sec. V — și a slavilor — oficial, în sec. X — creștinismul absorbind și estompînd pe zeii tradiționali, la noi, încă din epoca străromână (fenomenul, de altfel, e cunoscut și în alte mitologii: bască, gruzină — unde zeul principal, Jaungoikoa și Ghmerti devine, după creștinare, sinonim pentru Dumnezeu). Individualitatea mitologiei noastre rezidă nu în mitologemele de bază, ci în conversiunea lor cosmologică (absorbția timpului în Tinerețe-fără-bătrînețe; găsirea formulei ontologice esențiale în *Miorița*) și etică (structura invariantivă a lui Făt-Frumos, care nu este un erou cavaleresc de basm — nici Roland, nici Ivan Țarevici, ci un semizeu justițiar luciferic).

4. Formarea mitologiei românești — în luptă și totodată în contact de contaminare cu atîtea influențe — a depins în ultimă instanță de biotopul specific (așezat *«în calea răutăților»*), în care a activat cel puțin 15 secole furnalul producător. Tocmai această poziție geografică, prin tensiunile ei, a făcut posibilă, după cum ni se pare, o coeziune mitică între zone de relief și sfere de influență atît de diferite. Factorul energetic al mitogenezei unitare (care, după o în-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vestigație obiectivă se impune cu evidență) a fost, la noi, limba română unitară care este în cele din urmă unicul și adevăratul spațiu mitic al românilor, care nu este nici «spațiul mioritic», nici, cu atît mai puțin, «fenomenul horal».

5. Mitologia românească nu este un «deus ex machina»; pot fi găsite dovezi arheologice de continuitate a ei din neolitic, dar și dovezi în unele ritualuri folclorice încă din pastoralitatea mezoliticului. Ritualuri arhaice (roțile de foc, priveghiul vrîncean ș.a.) și tradiții sau noțiuni mitice (Tărîmul-celălalt ca lume paralelă și ascunsă, pendularea ideii de destin între katabasis și anabasis) și chiar elemente lexicale pot constitui repere inductive de la care vom porni spre stabilirea ca loc al mitogenezei naționale spațiul Daciei clasice. Cum? La asta fiecare cercetător se va încumeta (sau nu se va încumeta) să răspundă cu ajutorul instrumentelor sale și, probabil, nu într-un paragraf de anchetă.

6. La problema «transfigurării artistice» a mitologiei este un singur răspuns, căci acest act, oricît de des ar fi fost practicat (și nu fără folos pentru literatură; *«benefic pentru dezvoltarea unei literaturi»*,) nu implică cercetarea obiectivă a mitologiei cu nimic; există o eroare a lui G. Călinescu (în *Estetica basmului*) care ne arată măsura confuziei între cele două planuri, chiar dacă marele critic s-a referit numai la folclor (pentru noi, o sursă principală a recuperării miturilor): *«Un studiu de folclor care nu e în esență o analiză literară (bineînțeles supusă la obiectul specific) nu poate fi bun»*. De aici ar rezulta că folclorul e mai ales literatură, după cum unii mai cred că mitologia este numai literatură. Dar noi vorbeam aici despre *«dificultatea reconstituirii unei mitologii»!* Să nu uităm că ceea ce nu convine criticului (de ex. în basme și balade), care e atent la construcția epică producătoare de emoție estetică, poate conveni antropologului sau mitologului; ba chiar acestora, producțiile folclorice minore sub raport estetic le pot oferi adesea date mai bune, mai sigure întrucît textul are un mai slab gir auctorial, este mai nud și transmite mai exact starea mitică, experiența religioasă ori actul magic. Așadar, literatura poate fi beneficiar (autonom) al mitologiei, ceea ce nu face din mitologie o literatură; multe mituri le cunoaștem prin literatura mitografică, dar mitologia rămîne păgubită prin literaturizare.

Petru URSACHE:

Discuția absolut oportună și inteligent dirijată pe care ați inițiat-o ar trebui continuată pe teme de adîncime, verticalizante. Cred cu îndîrjire, cum am mai și scris, că nici un «fragment» (în serie diacronică) din istoria științei nu se poate realiza la modul individual. Știința, ca să *fie* într-adevăr, cere eforturi conjugate. Să selectăm, deci, din vechile contribuții, datorate lui B.P. Hasdeu, A Gorovei, T. Pamfile, N. Densusianu, Tr. Gherman sau din mai noile, datorate lui Petru Caraman, Ovidiu Papadima, O. Buhociu, Ovidiu Bârlea, Gh. Mușu și îndeosebi ale lui Mircea Eliade și Romulus Vulcănescu, pentru a construi încet și sigur «fragmentul» nostru înseriabil în ordinea științei. Așa cum a procedat fiecare generație care ne-a premers, în stilul ei specific, și cum avem și noi datoria s-o facem. Observ, însă, din discuțiile anterioare, ocolirea ori persiflarea anumitor autori, și e păcat. Nu aceasta trebuie să ne fie calea.

Prima întrebare a dvs. comportă mai multe răspunsuri, cum de altfel ați și dorit de la noi. Părerea mea este că termenul «reconstituire» trebuie eliminat *dintr-un anume sector* al discuțiilor pentru că poate duce la neînțelegeri. Operația de «reconstituire» implică un grad de subiectivitate și acolo unde nu este cazul. Subiectivitatea este chiar necesară în cercetarea umanistă. Interpretările lui Platon la miturile lui Homer sînt luări de poziții subiective, abateri de la sensurile originare, manifeste; subiectiv au procedat și alegoriștii, moraliștii, istoriștii, evhemeriștii. Ei căutau sensurile latente, mascate ale textelor clasice pentru a le reabilita în fața unui public nou, mai puțin credul, ori le supuneau unui control rațional riguros pentru a compromite invențiile prea libere ale poeților.

Și apoi ce să «reconstituim»? Mitologia română? Dar mai poate fi pusă la îndoială? Dacă da, discuția nici nu trebuie să mai aibă loc. Există două tipuri de hermeneutică în problema care ne interesează. Unul este dat de *documentele* gîndirii populare, prin care omul culturilor prealfabetice ori alfabetice tradiționale și-a imaginat într-un tot coerent întreaga sa existență socio-cosmică. Munca noastră, după părerea mea (iată, am și intrat, fără să vreau, pe terenul nesigur al subiectivității) trebuie să înceapă cu «recunoașterea» acestui corpus de documente, sigure, concrete, cum ne sfătuia și Mircea Eliade. Autorul însuși a elaborat ca prim instrument de lucru pentru sine un asemenea tip de corpus *(From Primitives to Zen)* care trebuia să îndeplinească rolul de diptic cu *Istoria credințelor religioase*. În *De la Zamolxis la Genghis-Han* ne recomanda nouă, românilor, modelul de corpus mitologic al lui Oskar Loorits, *Grundzüge der estnischen Volksglauben*. În legătură cu aceasta se mai poate discuta.

Corpusul nu are nevoie să fie «reconstituit». El există sau nu și atîta tot. Iar dreptul la existență este la fel de natural ca și al pădurii, al cerului înstelat sau al tribului care l-a inventat.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În momentul în care noi am dobîndit un anume număr de *documente* autentice putem trece la organizarea lor, cu alte cuvinte începem să constituim corpusul în funcție de temele mari ale gîndirii tradiționale: cosmogonia, antropogonia, mitologia morții, mitologia plantelor, mitologia animalelor, mitologia locurilor etc. Există și alte modalități de clasificare: Cerul, Pămîntul, Sărbătorile etc., cum a procedat Tudor Pamfile. De aici începe pericolul interpretărilor subiective, al abaterilor de la spiritul strict al tradiției. Niciodată Grecia post-homerică nu s-a decis să dea întîietate cuplului Zeus-Hera sau Ares-Afrodita sau Apolo-Boreas. Chiar unul și același nemuritor, Zeus, să spunem, purta epitete diferite, în timpul și spațiul cretano-egeic, devenind, astfel, inegal cu sine însuși. Nu se spunea de la Hesiod la Platon că Eros ar fi cel mai mare zeu pentru că îi supune deopotrivă pe zei și pe oameni, cu săgețile sale simbolice?

Documentul, înțeles ca mit individual și ca parte componentă a corpusului își poate păstra autenticitatea originară. Uneori ne parvine fragmentar. Cel mai vechi mit care se cunoaște (despre Shamash-Etana) și-a pierdut partea finală. Dar nici un copist sau mitograf nu s-a gîndit să-l completeze ori să-l «reconstituie». Și *cartea egipteană a morților* s-a transmis în mod fragmentar. Cu toate acestea, pentru foarte mulți specialiști, trece drept cel mai reprezentativ text al gîndirii mitologice de pe Valea Nilului.

Pentru mitologia română cel mai sigur *document* din cîte cunoaștem este o anume variantă a legendei cosmogonice în care se narează cum Dumnezeu (Fîrtatele) și Diavolul (Nefîrtatele) au plămădit pămîntul cu sămînța scoasă de pe fundul oceanului primordial. Este o poveste amplă cu mai multe episoade bine sudate, care scoate la iveală straturi de cultură străveche, subsumate. Ea a fost culeasă de învățătorul I. Teodorescu din Cotîrgașii Sucevei și publicată de Artur Gorovei în *Șezătoarea*. Directorul revistei, foarte interesat la ora respectivă de publicarea *documentelor mitologice*, după modelul francez al lui Paul Sébillot, era atît de atent la calitatea materialului încît a avut grijă să transcrie și o formă în dialect, alături de alta după ortografia oficială. Sîntem în măsură să aducem o rectificare: nu Tudor Pamfile este culegătorul legendei cosmogonice respective, ci I. Teodorescu; Artur Gorovei a publicat-o cu o notă comparatistă discutabilă: este vorba de problema bogomilismului. T. Pamfile a consemnat-o în *Poveștea lumii de demult*, unde a introdus mai multe variante cosmogonice, din diferite locuri românești, iar de la el a fost preluată de Blaga, apoi de Mircea Eliade și de Romulus Vulcănescu. Legenda respectivă poate constitui punctul de început și probabil cel mai sigur al unui corpus mitologic românesc. De aceea credem că a procedat foarte bine Romulus Vulcănescu atunci cînd și-a luat-o ca pivot în marea și temeinica sa cercetare din 1985 (*Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 710 p.)

Prin urmare, pentru primul tip de hermeneutică, operația potrivită ni se pare cea de *recunoaștere* a documentelor înseriabile în *corpus*, și nu de *reconstituire*, între cei doi termeni (recunoaștere/reconstituire) aflîndu-se o apreciabilă distanță metodologică. Firește, dificultățile se înmulțesc pentru că există mai multe categorii de documente, unele sigure și unitare sub raportul unei anume secvențe mitice (de pildă legenda cosmogonică citată), comparativ cu textele despre legenda focului, țara blajinilor, iarba «fiecărelor» etc. Altele sînt difuze, amalgamate, risipite fragmentar în cuprinsul diferitor categorii folclorice, îndeosebi cele ritualistice și cu aspect fabulos. Există multe idei mitice care circulă sub formă de credințe și superstiții, ca în: ce crede poporul român despre *apă*, despre *aruncarea gunoiului*, despre purici etc. Artur Gorovei a alcătuit o carte impunătoare și unică pe tema acestor idei mitologice. Ele exprimă o mare varietate de raporturi fabuloase ale omului cu mediul fizic și metafizic, de aceea nu pot și nu trebuie neglijate într-o cercetare completă și complexă.

Mai există, în sfîrșit, o serie de documente autentic mitice, pe care, dintr-o anume obișnuință, nu îndrăznim să le luăm în considerație. Preferăm să le expediem în sectoare mai sigure ale folclorului. Este vorba de *anumite* colinde, de *anumite* descîntece, de *anumite* bocete și de *anumite* povestiri. Apar în colecții, într-adevăr, asemănătoare ca structură și imagistică (cu colindele în general, respectiv cu descîntecele, bocetele, povestirile). Dar unele narează cu «gravitate» și economicos întîmplări «de demult», date ca «reale» (Mircea Eliade), altele sînt deformate prin stilizare și adaptate la specificul unor genuri poetice și la gîndirea mai nouă, istorică, cum ar fi povestirile despre diavolul cel prost.

În legătură cu «recunoașterea» și separarea acestor tipuri de documente se vor ivi multe discuții contradictorii: care *cîntec de zori* poate fi inclus în corpus și în baza căror argumente? Știm ce controverse îndirjite a provocat balada mitologică (solară, superstițioasă, fantastică), ori de cîte ori a trebuit să fie încadrată într-o serie tipologică a eposului. Cum trebuie separată balada ca document mitologic de celelalte tipuri epice, pentru a fi inclusă, acolo unde este cazul, în corpus? Balada *Domnul Chipor — Crai* din colecția Amzulescu aduce din străfundurile culturii tradiționale unul dintre cele mai vechi mituri din istoria omenirii, cu întreaga recuzită (personaje, simboluri, aventuri sacre) instituționalizată la origine. Este vorba de înfruntarea dramatică dintre Vultur, mesager al soarelui și Șarpele primordial, ambele personaje avîndu-și delimitate teritoriile cosmice pentru că reprezintă principii unice: Cerul și Pămîntul. Se pare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că patria de origine a acestui mit este vechea Mesopotamie. Dar și în China antică era cunoscută o legendă asemănătoare, avînd ca protagoniști corbii roșii ai soarelui, după cum în mitologia greacă Vulturul, partener al fulgerului, era simbolul războinic al lui Zeus. Legenda românească de întemeiere, cea a Corvinilor, ar putea să-și aibă originea în vechiul model mesopotamiano-chinez, cunoscînd însă o cale proprie de evoluție.

Se poate spune, și pe bună dreptate, că între *Domul Chipor-Crai* (sau alt text înrudit, *Sur-Vultur*) sînt deosebiri foarte mari, în primul rînd de redactare, apoi de epocă, de mentalitate etc. Trebuie să ne punem de acord asupra mai multor probleme de principiu și de tehnică: se deteriorează mitul dacă transpare în altă formă decît modelul originar? Este balada aptă să conserve datele mitului în așa măsură încît să poată construi ea însăși «document» autentic? Dacă forma retorică a baladei obligă la introducerea unor pasaje de legătură între elementele de bază, cum trebuie considerate aceste intruziuni ce țin de subiectivitatea unui individ sau a mai multor serii de interpreți: sînt acestea amitice ori dependente sau chiar implicate în atmosfera mitică?

Celălalt tip de hermeneutică ține de personalitatea cercetătorului. Autorul documentului mitic este un ins din vechime sau un șir de colaboratori, aparținînd uneia și aceleiași mentalități arhaice, de obicei prealfabetice. Ei elaborează *mitul*, document unic, (chiar dacă se prezintă sub formă de variante), inconfundabil și consacrat unui aspect esențial al «totalității cosmice», adică existenței umane. Cercetătorul elaborează pe seama mitului și în deplină conformitate cu acesta, iar rezultatele poartă denumirea de mitologie (mitografie, sistem mitologic). Distincția dintre mit și mitologie a făcut-o în mod pertinent Romulus Vulcănescu într-un capitol introductiv la *Mitologie română*. Metodologic vorbind pot fi indentificate trei atitudini distincte față de materia mitică: una de *creație*, care nu ne aparține (documentul mitic), alta de *recunoaștere* a *textului* aflat adesea într-o mare masă de materiale nediferențiate, ceea ce trebuie să ducă la realizarea corpusului, și alta de *interpretare*, adică de elaborarea unui metatext, în strînsă corelație cu documentul mitic preexistent.

În cadrul celui de al doilea tip de hermeneutică nu pot fi evitate anumite subiectivități, fie și pentru faptul că mai multe interpretări ale unuia și aceluiași text, oricît ar fi ele la obiect, nu coincid niciodată. Și nici nu trebuie. Pe de altă parte chiar materialul documentar obligă la diversificare. Căci mitul operează cu forme învăluite, alegorice, simbolice, indicîndu-i exegetului, direct și sigur, o anumită cale ce trebuie urmată. Un cercetător este atras de simpla fabulație, altul de partea alegorică, de simbolismul astral, moral sau oniric, ori de toate la un loc. De la Platon la «noua istorie» miturile grecești au fost interpretate în diferite chipuri, ceea ce a dus în mod necesar la polemici utile, dar nu la negații absolute (cum se întîmplă în ultima vreme la noi).

Nu orice *interpretare-lectură* echivalează cu o *mitologie*. Ca să se ajungă la un asemenea rezultat, trebuie ca în metatext să transpară litera documentului, nu erudiția cercetătorului. Surplusul de informație poate fi fatal. Interpretarea-lectură are însă toate șansele să fie înțeleasă ca o *reconstituire*, ca o transformare a documentului în discurs științific. Atît *Mitologia* lui Romulus Vulcănescu, precum și cea semnată de Mihai Coman reprezintă *reconstituiri* de acest fel. Personal, le-am acordat creditul pe care îl merită în mod real.

Am răspuns, cum vedeți, numai la prima întrebare. Ni s-a părut și cea mai importantă.

Inițiată din dorința de a stimula cercetările contemporane în cadrul unuia dintre cele mai interesante domenii ale spiritualității naționale, ancheta consacrată mitologiei române a stîrnit, după cum era și de așteptat, interesul a numeroși specialiști din sfere de activitate foarte variate. Rînd pe rînd și-au spus cuvîntul (începînd cu nr. 2–3/1986) o seamă de personalități, dintre care amintim, în ordine alfabetică: Valeriu Anania, Silviu Angelescu, Corneliu Bărbulescu, Ernest Bernea, I. C. Chițimia, Mihai Coman, Ion Horațiu Crișan, Paul P. Drogeanu, Gheorghiță Geană, Victor Kernbach, Marianne Mesnil, Andrei Oișteanu, Gh. Pavelescu, Andrei Pleșu, Dumitru Pop, Grigore Popa, Alexandru Popescu, H. H. Stahl, N. Steinhardt, M. Șora, Răzvan Theodorescu, Petru Ursache, Vasile Vetișanu, Gh. Vlăduțescu, Gh. Vrabie, Al. Zub.

Dezbaterea a îmbrățișat, în integralitatea ei, o gamă foarte largă de aspecte și a reactualizat numeroase alte chestiuni încă nevralgice ale cercetărilor, pe care abordarea, fie și tangențială, a domeniului, le implică. Nu e locul, desigur, să înșiruim — și cu atît mai puțin să analizăm — variatele și nu o dată contradictoriile opinii exprimate pe parcursul discuțiilor. Ne rezumăm doar, în încheierea dezbaterii, deși coloanele revistei rămîn în continuare deschise celor ce doresc să-și exprime un «punct de vedere» în această privință, să propunem cîteva posibile concluzii.

Majoritatea participanților la discuții a relevat existența unui bogat *substrat mitologic*, în cea mai mare parte încă viu, în substanța culturii populare române și a subliniat necesitatea elaborării unor lucrări de sinteză capabile să-l reflecte integral și în mod științific. De asemenea, s-a exprimat opinia că mitologia în genere și mitologia română în special reprezintă o realitate extrem de complexă, a cărei abordare nu poate deveni rodnică decît dintr-o perspectivă inter și pluridisciplinară și pe un fundal de largă deschidere comparatistă. În ce privește cercetarea propriu-zisă a mitologiei, o bună parte a specialiștilor — mai sceptici în privința posibilității cuprinderii la ora actuală a integralității și diversității formelor de manifestare ale fenomenului — au lansat ideea investigațiilor graduale; unei prime etape de adunare și tezaurizare cu mijloace moderne a materialului succedîndu-i obligatoriu faza alcătuirii instrumentelor fundamentale de lucru (*indicele analitic al tuturor culegerilor de folclor*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Al. ZUB:

1. Răspunsul acesta, sumar și improvizat, nu poate fi al unui specialist. Are însă o scuză, dacă nu și o motivație, aceea că reflectă atitudinea unei istoriografii preocupate de sinteză și prin urmare atentă la tot ce o poate servi, ca informație, sugestie, metodă, orizont problematic, din sfera disciplinelor conexe. Mitologia ține de această sferă și e revendicată în genere de istorici ca auxiliară pentru studiul istoriei antice. E însă mai mult decît atîta, mult mai mult. Ea însoțește pas cu pas istoria și uneori, nu doar în faza de început, se confundă cu aceasta. S-a spus foarte bine, chiar și în *ancheta* de față, că nu trebuie să limităm mitologia la ceea ce se cheamă vîrsta aurorală a lumii, ci să o studiem ca produs firesc al unei umanități în devenire, așadar ca reflex inerent al istoriei însăși. Constatînd permanența și ubicuitatea mitogenezei, istoriografia e chemată a defini pe cît posibil acest fenomen, la care participă ea însăși ca domeniu producător de mituri specifice, adesea și de mitomani. O dublă distanță i se impune deci mereu (față de mitogeneza socială și față de miturile istoriografiei ca atare) pentru a putea desluși modele și mecanisme de conduită, simboluri, aspirații ale lumii în timp. Întrepătrunderea continuă cu istoria, într-o țesătură delicată și aproape inextricabilă, face desigur anevoioasă o *reconstituire*, dar nu cu neputință. Ea reclamă însă o anume severitate metodologică, de natură a distinge mereu cele două registre și a diminua pe cît posibil neajunsurile subiectivității. Firește, *ancheta* se referă îndeosebi la mitologia populară, domeniu care de la Cantemir încoace a făcut importante progrese, fără să ne aducă totuși marea sinteză. E încă prematură, cum ne asigură scepticii și hiperscrupuloșii? Personal, cred că în orice cultură ajunsă la un anume grad de maturitate analiza și sinteza trebuie să meargă împreună, stimulîndu-se reciproc, și că în fiecare clipă studiul monografic are nevoie de orizontul integrator al sintezei, după cum sinteza profită mereu de eforul revitalizant și nuanțator al studiilor analitice. Cu cît mai multe sinteze, cu atît mai bine, căci noile demersuri pe acest tărîm beneficiază în mod firesc de rezultatele anterioare și prepară în același timp terenul pentru alte sinteze. Strategia care plasează necondiționat (la nivel de cultură, nu de program individual) sinteza în succesiunea analizei, după vechiul îndemn fustelian, îmi pare deficitară, căci amînă la nesfîrșit momentul bilanțier. Cum sinteza nu e niciînd definitivă, se înțelege că termenul însuși de «reconstituire» e amendabil.

2. Dată fiind natura interdisciplinară a cercetării în acest domeniu ar trebui să imaginăm o echipă care să se pună de acord asupra unei metodologii și care să valorifice în direcția sintezei materialul, imens, deja existent. Ca și în alte domenii, instrumentele de care dispunem sînt și aici precare, sentimentul că n-a fost parcursă încă toată «materia» amînă parcă orice demers constructiv. Mă întreb dacă nu supraviețuiește în această atitudine un hiperscrupul de sorginte pozitivistă. Ambiția epuizării surselor a redus pe mulți la sterilitate și ea denotă în genere o viziune naivă asupra realității. Dacă mitologii ar lua seama la ce se întîmplă în sfera istoriografiei, concluzia că studiul mitologiei trebuie să producă în orice moment sinteza de care știința are nevoie pentru a merge mai departe s-ar impune de la sine. Aceasta invită la o anume umilință cărturărească, la acceptarea caracterului imperfect și provizoriu al fiecărui nou pas spre cunoașterea deplină.

---

cu implicații mitologice; indicele tipologic al motivelor mitice; corpusul mitologiei populare), de-abia într-o a treia etapă urmînd a fi inițiate studiile de sinteză.

Dintre trăsăturile definitorii ale mitologiei române, ce se adaugă ca un prețios cîștig la circumscrierile anterioare, de notorietate, reținem aici cîteva *«puncte de vedere»* ce se remarcă tocmai prin efortul lor sintetizator. Individualitatea mitologiei noastre ar fi dată, între altele, de *«sensibilitatea ei metafizică»* și de accentuatul *«simțămînt al tainei»* (Gr. Popa), de *«concepția netragică asupra vieții»* (N. Steihardt), de caracterul ei *«viu»* și *«oral»* (Gh. Vrabie, Gh. Geană), de infuzarea ei de *«duhul ortodoxismului»* (Gh. Vrabie) de *«aura ei arhaică»* și *«vădita ei sevă rurală»* (Răzvan Theodorescu, Gh. Geană), de neabătutul *«sentiment al organicului»* și de marea toleranță față de celelalte mitologii (Răzvan Teodorescu), de *«statutul ei diluz»* (Al. Popescu) și, într-un anume sens, de *«programatismul»* ei ritualic (Al. Popescu, Gh. Geană), de *«puternica sa legătură cu lumea naturii»* (N. Steihardt, V. Vetișanu), de dominarea personajelor și a acțiunilor mitologice de către *«principiul lăuntric al armoniei»* și al *«aspirației continue spre absolut»* (V. Vetișanu) etc. S-a afirmat, pe de altă parte, *«unitatea carpato-danubiano-pontică»* transmisă de complexul mitologic românesc, ce reprezintă, alături de limbă, al doilea factor, ca importanță, de coeziune spirituală etnică.

Totodată, s-a demonstrat convingător persistența de la o mitogeneză la alta a elementelor mitice aparținînd unor vechi populații autohtone care au viețuit pe aceste locuri înaintea etnogenezei române și în primul rînd a elementelor mitice geto-dacice. Dar s-a relevat pe bună dreptate faptul că de o mitologie română nu poate fi vorba decît după formarea limbii și a poporului român.

Ca un important cîștig al anchetei trebuie adăugat și faptul că ea a implicat o continuă evaluare critică a stadiului actual al cercetărilor mitologice (cu relevarea a numeroase aspecte stagnante), prilejuind, mai ales, o operativă redefinire a termenilor și trasarea de noi perspective de abordare a domeniului. E cuprins aici însuși scopul esențial al acestei dezbateri inițiate într-un moment plin de semnificații majore în cultura noastră contemporană, aflată în fața marilor sinteze.

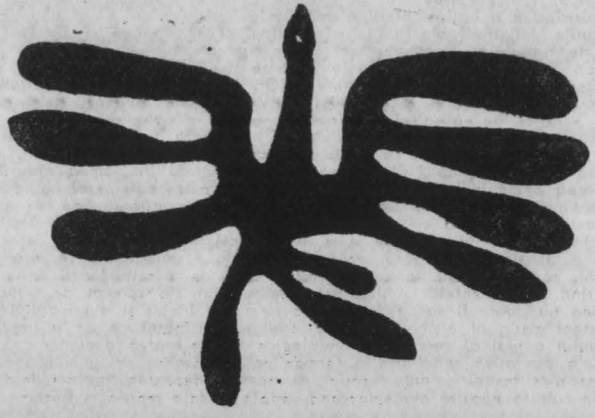
I. OPRIȘAN

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

3. Chestiunea specificului ne-a preocupat excesiv pînă acum. Ar trebui poate să încurajăm o dispoziție de spirit mai liberă, pentru a nu altera rezultatele cercetării. Elementele particularizante ar reieși de la sine în cadrul acestei cercetări, care e prin natura ei comparatistă. Mi se pare evident că mitologia propusă în spațiul nostru nu poate fi decît afină mitologiilor ce s-au constituit în zonele vecine și că numai lărgindu-i aria de emergență ea poate fi definită convenabil. Hașdeu, Iorga, Pârvan au spus-o deja cu mult înainte, iar cercetările întreprinse în perioada interbelică și mai tîrziu n-au făcut decît să-i confirme pe marii precursori.

4—5. Dacă ne referim la mitologia arhaică, ea ne spune ceva numai despre *substrat*, care e comun popoarelor ce formează Europa sud-estică. La acest nivel, nu se poate aștepta o diferențiere specifică. Pentru tipuri mai apropiate de noi, e de știut dacă dispunem de o perspectivă destul de amplă pentru a sesiza specificități într-un domeniu unde numai «lunga durată» poate da răspunsuri valide.

6. Ca în tot ce privește arta, succesul unor motive mitologice ține și în literatură de capacitatea creatorului de a le pune în valoare. Excesul mitologizant nu e însă un semn bun pentru ea. Ostilitatea istoriei reale a putut încuraja refugiul în mit. Voința de a ieși din această zodie ar trebui să ducă la recuperarea istoriei, ca o necesitate a cunoașterii de sine, ceea ce implică o mai deplină separație a planului mitologic de cel istoric. Istoriografia aspiră să distingă tot mai limpede între partea de realitate și de mit ce intră în percepția trecutului. Dar ea realizează totodată că cele două nivele sînt consubstanțiale și practic indisociabile. Chestiunea se complică apoi prin dispoziția mitizantă a istoriografiei însăși, ajunsă în vremea noastră să-și recunoască partea de contribuție la mitogeneza socială. De unde amploarea deosebită a demitizărilor, în ideea unei mai bune cunoașteri, însă și pentru o definire mai exactă a statutului propriu. «Istoria fără texte» începe să dețină un loc tot mai important în economia istoriografiei. Imaginarul, ca produs al ființei umane și obiect de studiu în plină expansiune, cuprinde — se înțelege — și mitologicul, fie acesta arhaic sau mai recent. De la Frazer la Dumézil, de la Hasdeu la Mircea Eliade, recuperarea acestei componente a spiritualității umane a făcut pași de seamă, pe care «istoria» caută să-i integreze cît mai deplin și mai coerent. Îndelunga istorie orală își dezvăluie tainele, treptat, participînd la definirea unei viziuni antropologice a istoriei. Miturile dețin, în acest cadru, un loc important. În alte zone etnoculturale, analiza relației dintre «cultura savantă» și publicul comun, dintre specialist și «mitologia istorică», a dus la concluzii interesante cu privire la însuși mecanismul de emergență a amintirilor istorice, de configurare a eroilor harismatici, de cristalizare a simbolurilor și conduitelor arhetipale. Arta e plină de mituri, ca și istoriografia însăși, a cărei istorie, acum în ascensiune, poate fi privită ca o confruntare cu propriile-i mituri, produse de-a lungul unei întregi evoluții. Perspectiva istoricului, globalizantă, nu-l poate lăsa deci indiferent pe cercetătorul specializat al miturilor, ajuns a deține în epoca noastră un loc eminent în sistemul științelor despre om. Nu e mitul o istorie esențializată?



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN MONUMENT LITERAR: «BIBLIA DE LA BUCUREȘTI»

I.C. CHIȚIMIA

Biblia lui Șerban Cantacuzino a fost comparată, pe bună dreptate, cu aceea realizată de Martin Luther și apărură în anii 1522—1534, într-o limbă germană de o deosebită calitate literară. Luther s-a folosit de textele biblice tipărite anterior (în excelentă artă grafică), începînd cu *Biblia* lui Gutenberg (1454—1455), și apoi numeroase altele.

Tot astfel traducătorii din limba greacă și coordonatorii *Bibliei* lui Șerban Cantacuzino, frații Radu și Șerban Greceanu, remarcabili eleniști, s-au folosit de acumulările anterioare, începînd cu tipăriturile lui Coresi, *Palia de la Orăștie* (1582), *Noul Testament* de la Alba Iulia (1648) al lui Simion Ștefan, traducerea *Vechiului Testament* a lui N. Milescu (în manuscris) etc., pentru a putea vedea și înțelege cum pot fi reluate lucrurile și duse mai departe într-o nouă expresie literară.

Lucrarea poartă numele de *Bilia lui Șerban Cantacuzino*, pentru că acest domnitor este inițiatorul ei și al întregii atmosfere cărturărești în care s-a efectuat traducerea. Într-adevăr Șerban Cantacuzino este nu numai domnitor de tron, dar și de cultură și civilizație, împreună cu urmașul său, Constantin Brîncoveanu, încît literatura și faptele de cultură din perioada domniei lor sînt adunate la un loc în istoria literaturii lui N. Cartojan, în mod just, sub titlul *Epoca lui Șerban Cantacuzino și a lui Constantin Brîncoveanu*. Colaborarea lor a fost uneori strînsă și ceea ce a început unul a continuat celălalt, fapt dovedit și în cazul renumitei *Biblii de la 1688*, după cum o spune chiar titlul cărții: «Biblia, adecă dumnezeiască Scriptură *ale celei vechi și ale celei noao leage. Toate care s-au tălmăcit după limba elinească spre înțelegerea limbii românești, cu porunca preabunului* [...] *domn Ioan Șărban Cantacuzino Basarabă Voievod și cu îndemnarea dumnealui Costandin Brîncoveanul, marele logofăt, nepot de sor al Măriei Sale, carele, după preastăvirea acestui mai sus pomenit domnu, Putearnicul Dumnezău, den alegerea a toatei Țări Românești, pre dumnealui l-au coronat cu domnia și stăpînirea a toată Tara Ugrovlahiei. Și întru zilele Măriei Sale s-au săvîrșit acest dumnezăiesc lucru. Carele și toată cheltuiala cea de săvîrșit o au rădicat*».

Însă Șerban Cantacuzino a fost preocupat de cartea românească înainte de această încununare a unei Biblii integrale. Întîi, sub domnia lui, în 1680, s-a tipărit la București un *Liturghier*, cu explicațiile tipiconale traduse din grecește în românește, textele canonice în sine rămînînd încă în limba slavă, uzitată în biserică. Dar peste doi ani, în 1682, Șerban Cantacuzino pune pe fratele său, vel stolnicul Iordache Cantacuzino, să întocmească un *Evangheliar* după izvod elinesc, «*spre mai aleasă înțelegere a limbii românești*». Faptul important este că domnul avea în minte unitatea de spirit și de rezistență morală a românilor din toate provinciile și, între altele, trimite exemplare din această carte în Transilvania, unul fiind descoperit după ultimul război de noi, în biserica din Comăna de Jos din Țara Oltului, donat împreună cu alte daruri, notate cu cerneală pe fila liminară albă de la sfîrșitul cărții, totul fiind întărit cu pecetea înelară a domnului (vezi *Mitropolia Olteniei*, XXII, 1970, nr. 5—6, p. 533—542). În anul următor, 1683, Șerban Cantacuzino pune să se traducă un *Apostol*, continuare deci la *Evangheliarul* precedent, adică împlinirea *Noului Testament, «întru folosul și înțelegerea pravoslavnicii besearici»*, lucrarea datorită — se precizează — «*știuților și învățaților, cari s-au întîmplat dascali*», ceea ce dovedește pregătirea materialelor după izvoare grecești (pe lîngă cele efectuate mai demult din slavonă), în vederea lucrului la *Biblia* întreagă. La această operă a fost solicitat și adus în țară și «*arhiereul Ghermanonisis*», adică mitropolitul Ghermanos de Nissis, fost rector al Academiei din Constantinopole, trecut acum de Șerban Cantacuzino la conducerea Academiei din București, fiind «*preaînțelept dentru dascali*» spune domnitorul în predoslovia sa. De fapt Ghermanos de Nissis n-a girat decît începutul lucrului, căci s-a stins între timp din viață. Dar nu în el era nădejdea traducerii și desăvîrșirii operei, ci «*în ai noștri oameni ai locului, nu numai pedepsiți (învățați) întru a noastră limbă, ce și de limba elinească avînd știință ca să o tălmăcească,*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

carii luînd lumină și dentr-alte izvoade vechi și alăturîndu-le cu cel elinesc al celor 70 de dascali [Septuaginta], *cu vrearea lui Dumnezău o au săvîrșit, precum să veade».*

Se observă limpede că domnul țării era diriguitor de carte și cultură și își cunoștea bine oamenii. Cei *«pedepsiți»* în limba elină erau, în primul rînd, frații Greceanu, dar lîngă ei și alții, precum stolnicul Constantin Cantacuzino, vel stolnicul Iordache Cantacuzino etc. Voievodul era conștient că o asemenea operă devenise necesară în cultura timpului, fiindcă zice el: *«vedem pînă în ziua de astăzi, că n-au rămas nici un neam, nici o limbă* [popor] *— măcară și varvară — ca să nu citească în a lor limbă Dumnezăiasca Scriptură»*, încheind predoslovia cu fraza: *«Rog dară să priimiți cu bucurie cea bună îndurare cu care ne-am nevoit pentru folosul obștesc».*

Șerban Cantacuzino este lăudat pentru această operă în a doua predoslovie semnată de patriarhul Dositei al Ierusalimului: *«întîiu, că* Scriptura cea Noo, *răsipită fiind, după izvodul cel vechiu* [elin] *spre lesne cetire o ai tocmit; a doua, că o ai tălmăcit în limba românească și o ai tipărit; și, dintr-a Mării Tale cheltuială atîtea cărți făcînd, le-ai dat a să citi»*, adăugînd mai pre urmă: *«Și de vreme ce Ulfila, episcopul gothilor, iaste lăudat că pre vremea lui Valendian au tălmăcit unile părți ele* Sfintei Scripturi *spre limba lor, cu cît mai vîrlos ești Măria Ta vreadnic de cinste, tălmăcind și dînd nu oarecare părți, ce toată Scriptura.* Și patriarhul își încheie cuvîntul său (forate dezvoltat) cu o formulă intrată în uz diplomatic, dar și cu o vorbă de duh general omenesc: *«Dositheu, den mila lui Dumnezău patriarh Sfintei Cetăți Ierusalimului și a toată Palistina,* rugătoriu de sănătatea Mării Tale».

Erau aprecieri și cuvinte care pecetluiau în 1688 încheierea tipăririi ilustrului monument literar.

Acest monument literar a fost precedat, după cum s-a spus mai sus, de lucrări și opere care au ușurat întocmirea unei *Biblii* integrale în limbă literară cu remarcabile inovații lexicale și stabilitate morfologică (însă și cu multe alternanțe fonetice, datorită și diverșilor colaboratori). Dar acest monument era și rezultatul unei și mai vechi continuități de scris în limbă românească, scoasă în evidență mai cu seamă în ultima vreme. Nu se mai poate nega, de pildă, faptul că *Legenda Duminicii* din *Manuscrisul de la Ieud* a fost scrisă în secolul al XIV-lea, reproducînd textul slavon dat ca din anul 492 (de fapt, un text grecesc sau latin la origine tradus în slavonă), care înscrie clar și data traducerii în românește a textului slavon, și anume 1392, deci un text în limba română mai vechi cu peste un secol decît *Scrisoarea lui Neacșu* din Cîmpulung-Muscel (1521).

Dar cu începuturile scrisului în limba română, într-o protoromână, se poate merge mai adînc în trecut, pentru a urmări continuitatea de scris în multe, foarte multe veacuri și a înțelege mai bine valoarea *Bibliei de la 1688.* Pentru aceasta este nevoie, pe lîngă vechi urme autentice, și de judecăți logice în contextu[1] culturii vechi, precum și de analiza mai aprofundată a datelor care stau la dispoziție, în spirit interdisciplinar și comparativ.

Mai întîi creștinismul la români a luat naștere o dată cu poporul și cu limba lui din primele veacuri ale erei noastre. Numai așa se explică terminologia creștină de bază de *origine latină* care a intrat și a rămas permanent în uz în limba întregului popor: *biserică, cruce, creștin, păgîn, înger* etc., precum și termeni receptați în practici și obiceiuri creștine: *păresimi, cîrnelegi, Simpetru, Simedru, Sînvăsîi, Sîntion, Sînziene* și altele, nepieritoare în limba maselor populare.

Iată termenul *biserică,* moștenit din lat. *basilica* (aici din gr. *basilikē*), care merita o atenție mai mare, pentru că dintre limbile romanice numai româna l-a receptat de la formarea poporului, permanent în limba comună și vie, pe cînd alte popoare romanice au reținut în limbile lor numele altei instituții antice, *ecclesia* (gr. *ekklēsia*): sp. *iglesia,* fr. *église,* it. *chiesa* etc.

Interesante sînt nașterea și funcțiunea fiecăreia dintre instituțiile antice. *Bazilica* era impunătoare, sub forma unei mari clădiri publice alungite, pentru adunarea negustorilor, ședințe juridice și alte întruniri. Era împărțită prin coloane în 3—5 nave, cea de la mijloc fiind înălțată și cu ferestre. Numele și l-a luat, la Atena, de la al doilea din cei 9 mari dregători căruia i se spunea *basileus* și se ocupa de treburile religioase, funcțiune stabilită prin sec. al VII-lea î.e.n. La Roma prima bazilică a fost ridicată de Marcus Porcius Cato (234—149) în anul 184. Au urmat altele în șir pînă la cea marcat creștină înălțată de Constantin cel Mare (280—337) în 326, pe locul căreia s-a ridicat mai tîrziu cea mai mare și strălucită catedrală numită ea însăși *Bazilica Sf. Petru.* Instituția numită *basilica* a devenit de dominantă și permanentă continuitate spirituală, transmițînd liniile ei tuturor bisericilor creștine. De altfel, ea a apărut în Dacia în perioada de formare a poporului român și se află în castrul roman de la Drobeta-Tr. Severin, la Sucidava (Celei), Tomis, Histria, nu mai puțin de 5 în incinta *Tropaeum Traiani* de la Adam-Clisi și peste 20 în Scythia Minor.

Cealaltă instituție antică, *ecclesia,* însemna *«adunarea poporului»*, care se întrunea inițial în loc deschis *(agora)* în cetățile grecești guvernate democratic, cu dreptul cetățenilor ma-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

jori de a face parte din ea (afară de cîteva restricții) și a-și spune cuvîntul. Treburile avute în vedere erau în special civice, și, datorită spiritului profund democratic, hotărîrile prin vot erau irevocabile. Dominanta a fost, prin urmare, de viață civică și numai de prin secolul al VI-lea a luat sensul de «casă de cult», pînă aici fiind folosit cărturărește tot termenul *basilica*, precum și de aci înainte, cu valoare și înțeles istoric, în mai toate limbile de cultură.

Așadar termenul *basilica* s-a păstrat necontenit și viu numai în limba română (modelat românește sub forma *biserică*), precum s-au păstrat tot așa, în limba întregului popor român, și ceilalți termeni de bază în domeniu. În subsidiar, să notăm că cele mai noi aprofundate și revelatoare cercetări vorbesc de o necunoscută acțiune romanică în sud-estul european, cu urme în limba și cultura popoarelor slave de aici, inclusiv la români înainte de realizările lui Chiril și Metodiu (cf. Otto Kronsteiner, *Method und die alten slawischen Kirchensprachen*, în *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, CXXVI, 1986, p. 255—272; idem, *Das romanische Erbe in den seawischen Sprachen auf der Territorium des Imperium Romanum*, în *Die slawischen Sprachen*, XII, 1987, p. 35—73).

Problema care urmează însă este tulburătoare, și anume cum se face că s-au grefat atît de viu noțiuni și termeni de cultură și spiritualitate antică, în evoluție de sens, în limba poporului ca și cum acestea ar fi fost ale lui de totdeauna. Ele nu puteau să vină în grai ca o mană cerească, ci trebuiau auzite, ascultate și asimilate întocmai. Populația autohtonă n-a pierit de tot și nu era formată numai din coloniști romani. Chiar pentru romanici noțiunile erau noi și trebuiau explicate și propagate prin misionari de tipul lui Niceta de Remesiana (cca 350—cca 420) și desigur de mulți alții. Pentru forme de cultură antică în epoca de formare a limbii și a poporului român a se vedea și articolul recent al lui Artur Silvestri, *L'école littéraire de Tomis* (*IVe—VIe siécles*), în *Revue Roumaine*, XLI, 1987, nr. 7, p. 57—68.

Dar pe lîngă cuvîntările libere, orale, în limba de formare a poporului, s-au efectuat cu vremea și traduceri de texte canonice, nu atît pentru educație ecleziastică, cît mai ales pentru sensibilizare sufletească și cîștigare la noua cale. Dintre toate textele, *Psaltirea* s-a pretat cel mai mult la această funcțiune. Ea a fost și a rămas poezie lirică de tresărire. De aceea a fost tradusă de nenumărate ori în limba latină. Singur fericitul Ieronim din Strydonul Dalmației o tradusese, variat și la scurte intervale de timp, de trei ori, atît de mult îl interesase: *Psalterium Romanum* (cca 383), *Psalterium Gallicanum* (cca 387), aceasta fiind cea mai răspîndită ,și *Psalterium iuxta Haebreos* (cca 393).

Într-un asemenea context, se pare că s-a tradus, pentru primii creștini români, *Psaltirea* sau părți din ea, pentru că nimeni n-ar putea să explice satisfăcător ce caută resturi în termeni bizari, izolați și neviabili, dintr-o traducere sigur din latină în română, în copii tîrzii ale unei (re)traduceri din slavonă în română, precum: *mesereare*, *pănătare*, *păraf*, *vence*, *prevence*, *rost*, *sicarei* (acesta cu origine tracică, zice un dicționar etimologic francez), *agru*, *vinea*, etc. De fapt există și structuri de propoziții întregi latine (vezi RITL, 2/1981 și *Luceafărul*, 10, 17, 24.IV; 8 22.V.1982). Noii traducători nu le aveau, nu puteau să le aibă în textele slavone și nici nu erau de limbaj viu. Le-au parvenit prin copii din traduceri vechi, încercate înainte de adoptarea scrisului slavon, apărînd mai tîrziu în textele maramureșene: *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Voronețiană*, *Codicele Voronețian* etc. Le-au acceptat ca tradiționale și necesare. Că provin dintr-o epocă veche o dovedește și existența lîngă latinisme a unor tot atît de bizare elemente de substrat autohton ca: *rutes*, *gimț*, *zgarbură* etc.

Prin acestea vrem să spunem că spiritualitatea și scrisul în limba română au rădăcini prinse de epoca de formare a poporului și a limbii române, că nici un popor nu a trecut în vechime prin atîtea diverse faze de cultură, întîi străveche cu fond latin, apoi veacuri întregi cu scris slavon în spirit românesc, după scindarea bisericilor în 1054, și mai departe revenirea la matca autenticității integral românești, din secolul al XVI-lea înainte. Această străbatere i-a îmbogățit culturii românești experiența și i-a deschis orizontul făcînd-o receptivă la alte forme de culturi diverse, preluate creator.

Biblia de la 1688 are deci antecedente frumoase, dar mai ales ea cade într-o eopcă de aur a clasicismului românesc de dimensiuni europene. Căci cine traduce, tipărește la Mănăstiree Dealu, în 1647, și pune prima dată în circuit în sud-estul Europei și în limbă slavonă, cartea de răsunet a lui Thomas a Kempis, *Imitatio Christi*, decît marele erudit Udrițte Năsturel? Cartea s-a răspîndit mult în Rusia, Ucraina, în Bulgaria, a ajuns la Muntele Athos, în Polonia și se află pînă azi în zeci de exemplare în biblioteci străine. Și în aceeași epocă nu Dosoftei a poetizat primul și în chip măreț *Psaltirea* în sud-estul Europei (afară doar de o încercare grecească în manuscris a lui G. Palamed), și o face nu numai în limba română, ci și în spirit românesc? (vezi și *Crestomație de literatură românească veche*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1988).

În aceeași vreme se manifestă cu ecouri și relații europene Miron Costin, Nicolae Milescu, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir și alții. Măreața biblie se află, prin urmare,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în companie ilustră. Însă strict referitor la ea, trebuie să spunem, ceea ce nu s-a subliniat pînă acum, că este cea dintîi traducere integrală *reînnoită lexical, stilistic* și *literar*, fiindcă toate celelalte din sud-estul Europei au rămas ca expresie la formele arhaice tradiționale pînă în secolul al XVIII-lea. Frații Radu și Șerban Greceanu, traducătorii și coordonatorii operei, împreună cu colaboratorii lor, plecînd de la acumulările românești anterioare, au conceput două obiective: întîi să păstreze cît mai autentic textele scrierii și, în al doilea rînd, s-o îmbrace ca de sărbătoare, în haină de limbă nouă. Și lucrul le-a reușit în cea mai mare măsură. Eleniști renumiți fiind, au luat de bază pentru autenticitate versiunea grecească, aceasta nefiind peste tot limpede în spuse, ceea ce s-a repercutat în anumite locuri și în noua traducere. Dar în general, orice expresie lingvistică, cu un efort de cercetare, este descifrabilă. Mai mult însă, acolo unde scrisul originar o cere, traducerea are ton poetic.

Elementul fundamental de reînnoire l-a constituit lexicul, operîndu-se cu diferite procedee. În primul rînd s-a renunțat la o serie de arhaisme sau slavonisme fără snagă, păstrînd pe cele expresive și viabile. Apoi s-a procedat la *reromanizare* (deci încă din secolul al XVII-lea, nu începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea), prin folosirea de latinisme sau termeni romanici pînă la neologisme izbitoare de tipul *turnură* (cotitură: «*turnúrile limanurilor*» de pildă). De asemenea, au apelat la *românizare* printr-un număr de termeni compuși, devansînd parcă pe latiniști: *scriitoriu-de-pămînt* (geograf), *alergătura-cailor* (hipodrom), *scrisoare-de-norod* (recensămînt), *împreună-lucrător* (colaborator) etc., dar mai ales prin acordare de noi sensuri (conotații) unor cuvinte de uz îndelungat: *cinstită* (nestemată, «*piatră cinstită*»), *duh* (aer), *gînd* (gîndire, rațiune), *turnare* (respirație), *înduplecare* (coapsă), *deasupra* (foarte), *sîrguială* (nerăbdare), *nemernicie* (robie), *cumpănitură* (cîntărire), *zăbavă* (treabă), și multe altele. Aceasta este intervenția nouă cea mai frecventă, la care limba română s-a pretat în istoria ei prin excelență. Desigur, traducătorii introduc și termeni specifici: *paic* (aprod), *dărdaș* (sulițaș), *pavează* (loc de pierzare) sau de tradiție românească: *limbă* (popor), *zidire* (făptură), *luciu* (mare), întîlniți și la Dosoftei: «*Preste luciu de genune/Trec corăbii cu minune*», sau reproduc întocmai din versiunea grecească (*Septuaginta*) termeni pentru care li se părea că nu au la îndemînă corespondente românești exacte, procedeu justificat în *Predoslovia* lui Șerban Cantacuzino («*pentru strîmtarea limbii românești*»): *parion* (marmură), *sofer* (corn), *soam* (onix) etc.

Cu asemenea mijloace de limbă autorii au realizat o operă într-adevăr monumentală ca valoare literară, cu urcare pe o nouă treaptă a scrisului. Și nu numai că au făcut literatură, ci în multe cazuri de-a dreptul poezie, mai ales acolo unde poezia există în original. Iată, de exemplu, *Plînsurile Ieremiei*, care este un excepțional poem dramatico-liric, cu personaje de zicere pentru fiecare verset, ca de intrare pe scenă teatrală, cum apare extrem de rar în versiunile europene (vezi doar versiunea polonă a lui Jakób Wujek: *Biblia to jest ksiegi Starego i Nowego Testamentu*, Cracovia, 1599), nici măcar în *Septuaginta* (cf. *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, ediție critică de Alfred Rahlfs, Stuttgart, 1935).

Poemul deplînge tragedia cetății Ierusalim, căzută sub dușmani, pe care o personifică, prin comparații și metafore, cu o femeie intrată pe mîini de cuceritori:

Alef

«Cum au șezut singură cetatea cea înmulțită de noroade! Făcutu-s-au ca o văduvă înmulțită întru limbi, dormind în țări; făcutu-s-au spre bir!

Bet

Plîngînd, au plînsu noaptea și lacrămile ei pre obrazul ei. Și nu era cine să o mîngîie pre ea den toți cei ce iubiia pre ea, toți cei ce iubiia pre ea se lepădară de ea, făcură-se vrăjmașii ei».

Acestea sînt primele două versete și urmează altele de toată frumusețea. Ne mai oprim doar la versetul al XII-lea (cap. I), în multe versiuni române și străine al XI-lea, care este mai poetic transpus decît în toate versiunile comparate, și române și străine, acestea neconcepînd metafora realistă a cetății care se vinde pentru hrană ca o femeie:

Caf

«Tot norodul ei preasuspinînd, căutînd piine, deaderă pohtele ei spre mîncare, ca să întoarcă suflet (să țină viață). Vezi Doamne, și privește, căci se făcu necinstită!»

La fel a fost tradusă poetic *Cîntarea cîntărilor*, mulți psalmi sau alte texte în structuri și exprimare narativă de tip popular ori de roman modern: *„Și de strigarea cea îndesită și plină de durere a gloatelor ce să adună era o strigare nelnchipuită, pentru că se părea nu numai oamenii ce și zidurile, și țărîna toată a răsuna, precum toți moartea atuncea poftiia, decît a locului spurcare»* (Macavei, III, 734, col. 1).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aforismele sînt întoarse în excelentă formă narativă: «*Fățarnice, scoate întîiu bîrna den ochiul tău, și atuncea vei căuta să scoți așchia cea den ochiul fratelui tău*» (Luca, VI, 42).

Asemenea mostre dovedesc calitatea literară a traducerii, care a devenit bază pentru traducerile ulterioare, încît propozițiile și sintagmele ei se regăsesc aidoma și în mare măsură pînă în redacția ultimă a Institutului Biblic (1982).

Trebuie adăugată și precizarea că este dintre puținele redacții din Europa, care conține și cartea a IV-a a Macabeilor (de filozofare): *Pentru singurul țiitoriul gînd*. De altfel, bibliile catolice au îndepărtat complet textele de la Tobit pînă la sfîrșitul *Vechiului Testament*.

Biblia de la 1688 este o realizare epocală și aprecierile în privința ei sînt întru totul întemeiate, precum face tratatul de *Istoria literaturii române* (1964) al Academiei R.S. România, considerînd-o «*monumentul fundamental în istoria limbii literare române, una pentru toți românii. Operă de proporții monumentale pentru acea epocă, prin ea se pune în circulație o limbă literară care reprezintă sinteza eforturilor tuturor scriitorilor ecleziastici români de pînă atunci și se deschide calea pe care se va dezvolta limba română literară de mai tîrziu*», ceea ce este întărit în mod expresiv de Inalt Preasfințitul Mitropolit al Transilvaniei Antonie: «*Ea impune graiul muntenesc ca limbă literară, elimină cît poate termenii slavoni și stabilește, ca printr-un decret de stat, cum se va vorbi și cum se va scrie românește de atunci încoace. Ea este într-un fel* versiunea noastră autorizată, *asemănătoare versiunii autorizate a lui King James în Anglia, și aceasta cu atît mai mult, cu cît îl are drept protector, și îi poartă de altfel numele, pe Șerban Cantacuzino, Domnul Țării Românești*».

La 300 de ani de la apariție și 300 de ani de la urcarea pe tron a lui Constantin Brîncoveanu, care s-a îngrijit de tipărirea ei, spiritualitatea timpului nostru cinstește memoria tuturor celor care s-au străduit, cu suflet și minte românească, să dureze un edificiu nepieritor. Căci, dacă ne-am imagina — și se poate face — fiecare carte importantă din literatura română veche pe întinsul țării, sub forma unui edificiu în stil arhitectonic propriu, atunci *Biblia lui Șerban Cantacuzino* este cel mai impunător și complex palat, prin stilurile și culorile sălilor lui interioare variate, reprezentate de textele cu artă proprie, bine intuite și retransmise sau zugrăvite în arta cuvîntului românesc. Răspîndită în provinciile țării, funcțiunea ei a fost încununarea continuității spirituale românești, persistentă de foarte multe secole, și întărirea sentimentului de unitate continuă a poporului român.

EMINESCU ȘI ONTOLOGIA ARHEITĂȚII

(II)

Theodor CODREANU

Pariul personajului începe de la conceptul de *relativitate*. Cel dintîi îmbold vine de la *pluralismul filosofic* pe care și-l asumă. Sofiștii își riseseră în barbă de relativitatea cunoașterii prin simțuri, aventurîndu-se în joaca de-a cuvintele; scepticii suspendaseră judecățile; David Hume încă nu găsise nici o cale de izbăvire. Și a venit Kant decis să pună ordine în cunoaștere. A făcut-o într-o manieră impresionantă. În sfîrșit, o minte filosofică dovedise că e din nou la înălțimea lui Platon. Conștiința noastră e activă, ea hotărăște asupra adevărurilor naturii, nu invers. Dar tocmai prin asta Kant vindeca rațiunea de relativismul scepticilor. Conștiința nu e un liber arbitru, în ea se află toate datele apriorice pentru ca știința să se încreadă în deciziile ei. Este adevărat că spațiul și timpul nu ne vin de-a gata din exterior, dar există «o obiectivitate» a lor configurată aprioric în limitele a ceea ce filosoful a numit *estetica transcendentală*, concept ce se opune ferm vechilor ingerințe metafizice *(transcendentului)*. Intuiții pure, apriorice, spațiul și timpul sînt *absolute*, cum o arătase Newton. Cînd învățăcelul Dionis cugetă că nu «*există nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru*», el se gîndește, neîndoielnic, la aparentul paradox kantian al apriorismului. Însă nu-l mai urmează pe maestru, care avea o privire matematică și mecanicistă asupra spațio-timpului absolut. Dar nici nu cade în păcatul liberului arbitru romantic care își închipuia că geniul poetic poate reforma lumea. Nimic mesianic la Eminescu. Rostul ființei sale altundeva bate. El vrea să dovedească faptul că spațiul și timpul însele *se-nconvoaie*, abătîndu-se de la pura cantitate matematică. Este consecința firească a vederii «pluraliste», admiterea jocului probabilistic al existențelor indi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

viduale care implică noul tip de simetrie al părții-întreg. Astfel, Eminescu pătrunde într-o simetrie mai profundă a universului, aceea dintre *micro* și *macrocosmos*, cu «*hieroglifa*» oglindirii universului într-un bob de rouă. Asta trage după sine urmarea inevitabilă a *relativității* spațio-timpului. Toată știința clasică nu se putuse atinge de spațio-timpul absolut. Și nici filosofia. Aici ar fi necesară o paranteză — există un antecedent oriental al ideii de relativitate a spațio-timpului. Nu e loc de îndoială că Eminescu l-a cunoscut și a tras de acolo învățămintele de rigoare. Într-un temeinic studiu inserat în *Opere*, VII, Amita Bhose face întreaga demonstrație necesară. Teoria din *Māndukya Upanișad* dezleagă misterul timpului în silaba sacră *aum* (om), simbolul lui Brahman. *Aum* ascunde cele trei dimensiuni ale timpului — trecut, prezent, viitor, coresponzînd celor trei stări vigile — trezia, visul, somnul adînc.. Meritul științei upanișadice e că a considerat cele trei stări nu iluzorii, ci reale. (Să recunoaștem că abia după 1950 oamenii de știință europeni au înțeles că visul nu e un simplu pandant al somnului, ci o a treia stare a creierului, de o importanță covîrșitoare pentru viață). Numai reunite în silaba întreagă *aum* cele trei stări dau ființa totală, identificarea individualului cu spiritul universal. Acesta pare să fie țîlcul simetriei viață-vis și la Eminescu, afundarea în sine a lui Dionis spre a pune stăpînire pe misterul timpului. Abia în vis sîntem cu adevărat liberi și clarvăzători: «*Numai în somnul adînc, în visul clar asemenea vederei obiectelor sub apă — asemeni orașului pe care după poveștl îl vezi cu case, strade, biserici, oameni în fundul unui lac limpede — numai în somn sîntem activi — de aceea visul are atîta dramaticitate. Altfel sîntem pasivi*» (Mss. 2255, 293v.). Precizăm că nu e vorba de visarea cu ochii deschiși asociată chiar cu o repulsie pentru somn ca la Novalis, ci de unitatea adîncă a tuturor stărilor vigile. Între vis și veghe stă pata oarbă a somnului lent, cum îi spun contemporanii noștri, zid despărțitor al oglinzii. Oamenii pierd memoria vieții lor anterioare — fie a veghei, fie a visului. Trebuie străpuns zidul invizibil al oglinzii spre a face schimb între tine și imaginea ta din oglindă. Dionis asta și izbîndește — să se substituie umbrei sale. Iată starea de Archaeus. Să băgăm de seamă că puterile lui Dionis încep să se înfiripe cînd în singurătatea sa descoperă totuși că nu e singur. El are atîrnat în perete un portert — al tatălui său. Privirea lui devine atît de perspicace, încît pricepe ceea ce toți ceilalți ar fi putut ignora: portretul este chiar propria imagine din oglindă, *altcineva* și totuși el însuși — *Tat twam asi*. Acest joc al simetriilor «de-a-ndăratelea» — călătoria în trecut — este, de fapt (cum am arătat și în *Eminescu — Dialectica stilului*, 1984), străbaterea imensului labirint de oglinzi al universului cu încercarea cuprinderii întregului. Or, labirintul e în noi, căci noi sîntem boaba de rouă în care se oglindește universul. Eminescu e un om pentru care lumea există (V. *Revedere* etc.). Simetria integratoare eminesciană este o altă dezicere de Kant, fiind și o recunoaștere a *noumenului* accesibil conștiinței individuale, întrucît e chiar în ea. Kant despărțise *lucrul în sine* de conștiință; Eminescu are credința că omul poate să ajungă la realitatea ontică precum Platon credea că Ideile sînt accesibile rațiunii. Adevărata realitate este Archaeus, or, tocmai într-acolo își îndreaptă toate forțele Dan-Dionis. De aici «trufia» lui de a fi gata să se substituie lui Dumnezeu încercînd orice îndrăzneli ale mitului faustian. «*Gîndul luciferic al lui Dionis* — apreciază Amita Bhose — *se apropie* de Upanișade, *care susțin că, în starea de transcendență, dispare dualitatea subiect-obiect* (ātman-brahman), *și sufletul uman se identifică cu cel universal. Deci, cunoscîndu-l pe* brahman *omul devine* brahman» (p. 411). E bine spus «*se apropie*», deoarece Eminescu echivalează eul cu Dumnezeu încă de pe la 16 ani: «*Eu e Dumnezeu*» (Mss. 2262, f. 2v.). Omul atinge acest gînd filosofic înalt prin «*abstragerea de la tors*», silind timpul să se arate ce este — o dimensiune a spațiului, căci *totul* stă sub semnul simultaneității: «*Nu e adevărat că există un trecut — conștiința noastră — cauzele fenomenelor consecutive pentru noi, aceleași întodeauna, există și lucrează simultan*». Ne aflăm sau nu în plină *simultaneitate clasică*? Aceea cu izvoare orientale trecută și în romantismul european? Altmiteri, intuițiile gîndirii indiene s-au dovedit adesea de o surprinzătoare modernitate. Amita Bhose ne aduce aminte că indienii deja aveau o privire relativistă asupra timpului. Este vorba de doctrina celor patru vîrste ale omului. Ele sînt epoci zeiești. Un an omenesc face cît o zi și o noapte zeiască, iar o mie de epoci zeiești corespund doar unei zile a lui Brahma. Este atestat că poetul a cunoscut concepția brahmanică asupra timpului și a fost impresionat de anvergura ei. (La fel de adevărat însă e și faptul că a prețuit mult basmul «*Tinerețe fără bătrînețe...*»). Însă, ca de fiecare dată, ceva devine *eminescian*, silit să slujească o altă viziune asupra lumii. De fapt, dacă nu facem o confuzie de planuri, în concepția indiană nu este propriu-zis vorba de o relativitate a timpului în sensul fizicii moderne, ci, mai degrabă, de grandioase *simetrii* sau *corespondențe* temporale. Eminescu silește aceste simetrii să devină *active*, să se coboare în *omenesc*, să iasă din seninătatea maiestuoasă a înțelepciunii brahmanice, să slujească chiar un raționament probabilistic, matematic încă din însemnarea de pe mss. 2255: «*Cineva ar zice: „Dar poate nici într-un an a lui Brahma formele nu vor apare pe deplin din urnă, că înainte ca seria să fie epuizată anul se va închide“ —dar anii lui Brahma sînt nenumărați și pentru subiectul neconștient 1 an și mii de miliarde sînt aceleași*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

momente fără valoare, căci nu există». Există, pentru Eminescu, o *pată oarbă* (în *Strigoii* îi zice «*pată neagră*» — sintagmă cu vădite rezonanțe actuale), «golul» dintre vis și veghe, dintre viață și o nouă viață care face posibilă suspendarea timpului într-o *clipă* adimensională care-i *eternitatea* însăși sau *moartea*. «*Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător*». Moartea este «*enigma*», «*runa*» timpului însuși, înghițindu-l cum se întîmplă în «petele negre» din univers. Moartea comprimă sau dilată timpul pînă la anularea lui. Ea este «neconștiența» care reduce mii de ani la o clipă, de fapt, e un *nimic* asemenea «*uitării celei oarbe*». Ne apropiem, astfel, de «golul» dintre Idei și lucruri, dintre noumen și fenomen. Trecerea lui este o *călătorie*, o străpungere a zidului adimensional al oglinzii. Este extraordinara călătorie a Luceafărului: «*Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște*». Înțelepții budiști și taoiști n-au ales soluția hyperionică a *călătoriei* pentru a stăpîni timpul. Pentru asta trebuie atinsă rapiditatea luminii. Se-nțelege acum de ce a avut nevoie Eminescu de Luceafăr pentru a da dimensiuni depline geniului. Mii de ani sînt comprimabili într-o clipă. Paradoxul e că încetinirea timpului într-o ipostază de univers e totodată accelerarea lui. Depinde numai de care parte a oglinzii te afli. Între timpul «învins» și timpul «treziei», iată diferența: «*Timpul lor? O oră din viața ta va fi un veac pentru ei. Clipele vor fi decenii și-n aceste clipe se vor face războaie, se vor încorona regi, se vor stinge și se vor naște popoare, în sfîrșit toate prostiile de azi se vor întîmpla și-atunci, se-nțelege că-n diminuare analoagă, absolut însă același lucru*» (*Sărmanul Dionis*). Ceea ce izbește imediat în cugetarea umbrei lui Dan este argumentația aproape identică a relativității spațio-timpului cu aceea din paradoxul «călătorului lui Langevin». În 1911, Langevin a fost invitat la un congres al filologilor, în Bologna, spre a explica într-un fel cît mai accesibil teoria relativității restrînse. În anul 1911, Eminescu ar fi avut exact 61 de ani și, desigur, și-ar fi văzut confirmate de știință intuițiile pe care încercase a le aduce înaintea unui public ieșean cu aproape patru decenii în urmă, la lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* (1872). Interesant că *paradoxul călătorului* mai este cunoscut și sub denumirea de «paradoxul gemenilor». Or, *gemenii*, în cazul nuvelei, sînt Dan și Dionis, personajul și umbra sau imaginea lui din oglindă. Acești gemeni ai lui Langevin, care au făcut mare senzație la vremea aceea, trăiesc ruperea de simetrie în timp. Reîntors dintr-o călătorie printre aștri, unul dintre gemeni ar constata uluit cît de îmbătrînit ar fi fratele său, sau — după o călătorie de doi ani cu o viteză «*ceva mai mică decît viteza luminii*» n-ar mai reîntîlni nici un cunoscut, fiindcă pe pămînt s-ar fi scurs 200 de ani. Evident, în acești ani s-ar putea petrece ceea ce umbra lui Dan a pronosticat. Pasajul celebru din *Luceafărul* întărește, cu forța lui de plasticizare, bănuiala noastră (și nu numai) că Eminescu trecuse cu mult de relativismul, în definitiv, *static*, al predecesorilor: «*Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe*». Ne aflăm în plină simultaneitate relativistă. Și acest progres impresionant făptuit de gîndirea poetului nostru este perfect explicabil prin *ontologia arheității* cu pandantul simetriei micro-/macrouniversului sub zodia logicii celei noi a dublului referențial dinamizator de simetrii. Gemenii eminescieni sînt «*hieroglifa*» acestui dublu referențial căruia poetul nu-i conferă, desigur, doar o valoare scientistă, fragmentară, cum ar putea să se prezinte în «paradoxul gemenilor», ci, cum am sugerat, o înaltă pe treapta de sus a ontologiei. Așa se explică forța ei de anticipare. Hieroglifa gemenilor e detectabilă peste tot în opera eminesciană (ar merita efortul unui studiu) și nu întîmplător o poemă încă puțin înțeleasă are titlul *Gemenii*. Dar expresia cea mai deplină trebuie recunoscută în dubla ipostază Luceafărul/Hyperion. Ciudat este faptul că pomenitul dublu referențial are sens relativist abia raportat la al *treilea* — de valoare ontologică absolută (Demiurgos, în cazul nostru). Așa se întîmplă și în simultaneitatea relativistă sprijinită pe un absolut — viteza luminii. În manuscrisele eminesciene se mai găsește și șocantul exemplu al morții lui Cezar, discutat de noi în eseul amintit.

În perspectiva logicii noncontradicției, momentul *separării* «gemenilor» este hotărîtor și el duce la referențiale care nu se mai regăsesc ulterior. Și așa se întîmplă în *fenomenal:* fratele geamăn nu-și mai regăsește fratele sau găsește un *altul*, memoria identității dispare și mintea pierde arheitatea, *Ce este*. Omul cade în antinomie, în ceea ce altădată am numit *eșecul antitezelor*. Sub semnul acestui eșec a evoluat cunoașterea europeană croită pe calapodul logicii aristotelice. Obsesia statornică a lui Eminescu este să ajungă la *cauza* acestui eșec, *răul* care bîntuie omenirea și care face ca unul să se pietrifice în sclav, altul în împărat, răul care i-a determinat pe gemenii Sarmis și Brigbel, pe cele două femei — fiica fericită a regelui și femeia decăzută: «*Parc-ați fi surori de gemeni: / Două vieți în două inimi, dar o singură femeie*» (*Tat twam asi*). Să ne reamintim că pentru Paracelsus arheul este principiul creației, cea mai mare minune a ființei, trecerea de la *Misterium Increatum* la *Misterium Magnum*, *separarea* Unului în Multiplu (v. Constantin Barbu, *Rostirea esențială*, 1985). Se pare însă că pe Paracelsus îl mulțumește atributul esențial de Separator dat arheului, pierzînd din vedere referința a treia care duce tocmai la logica terțiului inclus. Sacrificiul acesta este foarte încurcat la Paracelsus (ca, de altfel, și la Kant) întrucît, de fapt, se ignoră dublul referențial (antitezele desfăcute)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în numele Unului (care ar fi trebuit să fie referința a treia) și care cade inevitabil în punerea între paranteze a contrariilor eșuate. Paracelsus pare să refuze adevărul întreg: *cine separă unește*. Aceeași logică l-a silit pe Kant să separe ireversibil *fenomenul* de *noumen*. În recenta carte, Zoe Dumitrescu-Buşulenga face, probabil, cea mai pătrunzătoare observație a domniei sale despre «gemenii» eminescieni, cînd *«bănuiește»* în dubla ipostază Luceafăr/Hyperion dubla față a ființei kantiene: fenomen/noumen. Intuiția aceasta merită să fie dusă mai departe. Găsind motive să identificăm în stea *fenomenalul*, iar în Hyperion *noumenalul*, în chip inevitabil trebuie să admitem sensul polemic implicit la adresa doctrinei lui Kant. Germanul suspendase *méthexis*-ul dintre noumen și fenomen lăsînd conștiința să eșueze în *agnosticism*. «Gemenii» kantieni nu se mai regăsesc. Și asta fie și din aparentul simplu motiv că nici nu *încearcă*. În schimb, asta chiar și face Luceafărul — *încercă*. El *călătorește* către fratele geamăn — Hyperion. Pleacă Luceafăr și ajunge Hyperion. I-o spune referința a treia, Demiurgos. Să numim această formă de *méthexis* «călătorie»? Desigur. Numai că, iată formele de *participare* riscă să devină prea multe la Eminescu. Platon nu găsise decît două. Sînt nenumărate, sugerează gîndul eminescian. Atîtea cîte «filosofii» sînt și cîți oameni, căci fiecare are o «filosofie», oricît de umil ar fi. *Theoría* grecilor avea sensul subtil și trecut cu vederea, de «călătorie». Călătoriei întru spirit Eminescu nu-i spune altcum decît *încercare*. Platon *numise* mai mult «participarea» decît o explicase cît de cît satisfăcător. Asta îi și reproșa Aristotel cu un ton mușcător, în *Metafizica*. Cu toate acestea, încrederea lui Platon în puterea *intermediarelor matematice* era absolută, deși deplasarea accentului de la *eros* la acela al numerelor și figurilor ideale insinuează deja o zdruncinare a absolutei încrederi. Surîsul lui Dionis poate deveni acum grăitor: el știe că nu există garanție totală a reușitei, că omul este lesne pîndit să recadă în starea de «fenomen». Însă rămîne *un ce măreț în firea noastră*, încununare a tuturor cazurilor particulare de *méthexis* — *încercarea: «În fiece om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri» (Archaeus)*. Nu știm dacă vom reuși să subliniem îndeajuns noutatea conceptului de *încercare*, căruia Eminescu îi dă înaltul prestigiu de stat ontologic. În *Eminescu — Dialectica stilului*, am zăbovit, mai ales, asupra sensului *estetic* ca punct nodal al saltului făcut de poet în raport cu romanticii. Dar *încercarea* este esența arheității. Dacă orice lucru își are propria măsură, apoi *măsura* e dată de *încercare*. Orice lucru *este* atîta cît *se-ncearcă*. Aidoma, omul. *«În orice om o lume își face încercarea»*. Și fiecare *este* după cît *se-ncearcă*, după cît l-a înzestrat natura: *«Fiecăruia-i dată de natură măsura de minte, pe care a fost s-o aibă»* (Mss. 2258, f. 163). Și dacă măsura geniului este alta decît a omului de rînd, e fiindcă puterea lui de încercare, de a trece din fenomenal în noumenal, este incomparabil mai mare, ca și cum ar aduna în sine puterea unei întregi națiuni sau a întregii omeniri. *«Dumnezeul geniului»* l-a sorbit pe poet din popor, el are forța unui *«complex de* euri». Pentru ca o floare să dea rod, multe altele se *«scutur moarte»*. *Pietrificarea* e un destin care atrage compasiunea poetului. Pietrificarea în *«împărat»* nu e mai puțin demnă de milă decît aceea în *«sclav»*. Revoluțiile sînt «încercări» colective de anvergură. Ele eșuează întrucît cei mai mulți oameni nu fac decît să se transforme din *«ilău»* în *«ciocan»*, avîntul lor spre *«ceruri»* curmîndu-se. De aceea credea poetul că *«mărginirea»* este cea mai mare nenorocire a umanității. Unii au tras concluzia naivă că Eminescu ar fi fost un *pesimist*. Un hiperlucid, da. «Pesimismul» nu este o trăsătură a geniului. Eminescu a fost toată viața un *luptător*, încercîndu-se necontenit pînă în anul fatal 1883, cum atestă întreaga operă, nu numai publicistica. «Pietrificarea» înseamnă epuizarea oricărei forme de *méthexis*. Măreția geniului este tocmai anvergura încercărilor, capacitatea călătoriei în noi și noi oglinzi.

Asta nu înseamnă că geniului îi surîde reușita deplină. Poate că reușita deplină nici nu are sens în univers. De aceea nu crede poetul în *absolutul* vreunui sistem de gîndire. Să revenim la ideea că Luceafărul de pe boltă ființează ca fenomen. Ca și Dionis, el va încerca să intre în gîndurile și inima fetei prin imaginea din oglindă: *«Ea îl urma cu un surîs, / El tremura-n oglindă / Căci o urma adînc în vis / De suflet să se prindă»*. *Prinderea de suflet* ar fi izbînda erosului ca «intermediar» între noumen și fenomen, a visa același vis, ca în *Sărmanul Dionis* sau *Cezara*. Minunea însă nu se realizează și Luceafărul trebuie *să se-ncerce* din nou, la chemarea fetei, să se întrupeze din alte oglinzi. Și toate acestea, spre a străpunge zidul care separă *aparența* de *esență*. Dar încercările Luceafărului nu reușesc, pentru că fata de împărat nu se poate desprinde de *«atomele greoaie»* și de fiecare dată totul recade în *separație*, Luceafărul însuși fiind oglinda separatoare — *ochiul care pietrifică: «Străin la vorbă și la port, / Lucești făr'de viață, / Căci eu sunt vie, tu ești mort, / Și ochiul tău mă-ngheață»*. Nici ultima întrupare nu aduce izbînda, deși iubirea amîndorura se aprinde mai tare. Piedica lor cea mare e că nu văd în Separator pe cel care *unește*. Fiecare îl vede pe celălalt în ipostaza *morții:* fata se crede *vie*, iar pe Luceafăr îl vede *mort*, pe cînd acesta știe că femeia e cea supusă morții, iar el *nemuritorul*. Amîndoi au *dreptate*, dar nici unul încă n-a găsit *adevărul*. Luceafărul încă nu are *in acto* conștiința noumentalității, fiindcă n-a avut *«norocul» «orei de iubire»*, care e o împlinire, fie și trecă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare, a noumenului în fenomen. De aceea, el devine capabil de «sacrificiu» suprem. Dar e o exagerare să se vorbească totuşi de un «sacrificiu». Acesta nu-i decît ultima şi suprema «încercare» a fenomenului de a atinge *arheitatea*. Este cutezanţa cea mai în răspăr cu kantianismul. Ultima încercare a Luceafărului este străbaterea regresivă, din fenomenal, a întregii istorii a universului pînă la «vidul» primordial, cosmogonie *întoarsă* a *Scrisorii I*. Demiurgos este *«hieroglifa»* noumenalităţii. Numai în oglinda acestuia Luceafărul se descoperă Hyperion: *«Iar tu, Hyperion rămîi / Oriunde ai apune... / Tu eşti din forma cea dintîi / Eşti vecinică minune»*. Şi *este* întrucît a străbătut roata întreagă a vremii, într-o veritabilă călătorie în adîncurile propriei fiinţe. Altfel spus, a străpuns *vidul* fiinţei realizînd identitatea fenomen / noumen, fiinţa în deplinătatea ei. Aşadar, ar exista toate motivele pentru ca Hyperion să întrupeze o ontologie «optimistă», la antipodul lui Kant. Şi totuşi cum se complică deodată limpiditatea de cristal a fiinţei hyperionice! Ajuns la origini, e drept, Hyperion se-nalţă la demnitatea noumenală. Dar paradoxul extremelor este cel mai «perfid». În punctul orb al începuturilor, unde Separaţie nu mai e, deja e separaţie, căci dispare *fenomenalul*. Ceva perfect simetric se petrece în aceeaşi clipă în codru — este *minunea*, ora de iubire pe care o jinduia Luceafărul. Acolo e deplinătate în *fenomenal*, doi oameni visează acelaşi vis. În deplinătatea iubirii, Separaţia de noumenal a căzut şi totuşi e deja separaţie! Logica aceasta a putut să intrige foarte mult pe comentatori şi să dea curs la cele mai contradictorii interpretări. Dîra de lumină lăsată în lume de Luceafăr n-a fost zadarnică. E o voinţă de *reamintire* a noumenalului în ultima invocaţie a Cătălinei: *«Norocu-mi luminează!»* Cum se vede, acest *noroc* are sens numai întru arheitate, deşi geniul devenit arheu, avînd nemurirea, n-are norocul, conform celebrei însemnări de pe f. 56 a manuscrisului 2275. Reamintim că Noica a interpretat poemul în lumina optimismului ontologic pentru fenomenal, ispitit fiind a vorbi de «mizeria» *generalului*, care nu înţelege luminoasa chemare a fetei şi reintră în Separaţie, în «sterilitatea» noumenală. Are şi nu are dreptate Noica. E o armonie de o clipă în fenomenal, oricînd ameninţată să piardă amintirea noumenală. Pentru o astfel de clipă Luceafărul fusese pe punctul de a renunţa la arheitate. Era însă o imposibilitate ontologică. Geniul nu poate face orice, cum erau înclinaţi să creadă romanticii. Geniul nu poate reforma lumea, el trebuie să-şi urmeze destinul creator, să-ncerce saltul spre ceruri din fenomen în noumen. Reuşita îi confirmă *genialitatea*. Geniul nu-i plămădit din altceva decît omul de rînd, dimpotrivă, amîndoi se-ntîlnesc în *încercare*. Însă omul de rînd eşuează repede din pricina *«norocului»* de care are parte. El e prizionierul vieţii-vis, împietreşte în cercul cel strîmt al clipei şi al eului care pierde conştiinţa arheităţii. E în refuzul lui Hyperion de a asculta ultima chemare a fetei un reproş adresat «mărginirii», *«cercului strîmt»*. «Norocul» îţi poate aduce lumina arheităţii, dar ea ţine numai o «clipă» fiindcă fiinţa comună nu *încearcă* să ajungă ea însăşi la arheitate. Cătălina şi-a aşteptat *norocul*, n-a făcut nici un efort de a trece de limitele eului. Singur Luceafărul «s-a încercat». El a «rodit», iar femeia a cules roadele. *Pe lîngă plopii fără soţ...*, publicată tot în 1883, pare desprinsă direct din *Luceafărul*. Reproşul adresat iubitei este tocmai de a nu se fi ridicat pînă la noumenal: *«În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins; // Ai fi trăit în veci de veci / Şi rînduri de vieţi, / Cu ale tale braţe reci / Înmărmureai măreţ»*. *«Chipul de lut»* ar fi dobîndit *nemurirea* hyperionică. Femeia ar fi devenit ea însăşi Luceafăr, semănătoare de *«farmec sfînt»*, luminătoare a iubirii: *«Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfînt, / Şi noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pămînt»*. Departe, aşadar, de a fi dispreţ pentru omul obişnuit, reproşul hyperionic nu-i decît regretul că omul nu-şi urmează destinul cel înalt. E o *recunoaştere* c-ar fi putut s-o facă, dar s-a lăsat înşelat de noroc. Trebuie văzut aici şi tîlcul ofilirii *florii albastre* eminesciene, element care-l desparte pe român de Novalis, cum bine a sesizat Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Există, deci, şi «sterilitatea» particularului, nu numai a generalului, cum ne-a asigurat Noica. Eminescu extinde simbolul ofilirii florii şi la nivelul creativităţii artistice, în *Criticilor mei* şi în multe alte texte: *«Multe flori sunt, dar puţine / Rod în lume o să poarte, / Toate bat la poarta vieţii, / Dar se scutur multe moarte»*. Ca de fiecare dată însă Eminescu nu absolutizează. El n-a căzut, precum Schopenhauer, în capcana «descalificării», fără replică, a femeii. Cezara, bunăoară, devine «titanida» nu în sensul purei agresivităţii erotice, cum a zis Ibrăileanu, ci e şi posibilitatea ca *încercarea* feminină s-o egaleze pe a bărbatului, încît cuplul Ieronim—Cezara atinge identitatea noumen/fenomen, a cărei imagine este insula lui Euthanasius. Iată cum pornind de la o idee schopenhaueriană — euthanasia —, Eminescu construieşte antischopenhauerian! Euthanasia eminesciană coincide cu optimumul ontologic. Omului îi rămîne şansa *încercării întru arheitate*, chiar dacă orice formă de *méthexis* are limitele ei şi gîndul disimetriei ontice capătă, cu anii, tonul acelui blînd şi sfîşietor tragism, unic în poezia universală, din piese precum *Melancolie*, *Trecut-au anii...*, *Din valurile vremii...* etc. Căci în disimetria *«torsului»* e detectabilă armonia dinamică a universului.

Astfel, poetul aduce în gîndirea europeană mesajul ontic al poporului său. Intenţia lui cea mai statornică a fost să dovedească lumii că românismul poate fi *roditor* în sensul major

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al creației culturale. El dorea *«dulcii Românii»* un *«mare viitor»*. Și nu erau simple vorbe la el. Pregătindu-ne să încheiem considerațiile noastre, ne reamintim că am invocat numele unui filosof modern, C. Rădulescu-Motru. Am asemănat tentativa lui de revalorizare a kantianismului cu aceea a lui Eminescu. Tulburător este faptul că și Motru și-a zidit sistemul cu intenția de a *cataliza* vocația creatoare a națiunii sale în contextul civilizațiilor moderne. Ontologia arheității s-a născut din aceleași adînci resorturi, ca semn al deschiderii românismului spre universalitate. Numai astfel putem înțelege, dincolo de orice ispită de narcisism etnic, timpuria însemnare: *«Eu e Dumnezeu. Națiunea mea e lumea, cum fără eu nu e Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lume»*. Archaeus — *«hieroglifa»* acestei universalități.

MIHAIL SADOVEANU — PROIECȚII ALE IMAGINARULUI

(V)

Nicolae FLORESCU

6. «Cîntul» Paraschivei

«Întoarcerea» lui Petru Matei *«la lume»** îi sugerează *«filologului»* Zarandi parabola *«efesienilor»*, adică a celor șapte *«închinători»* creștini, prigoniți și ziditi în peștera de pe muntele Ohlon, scoși la lumină după un *somn* de două veacuri, o dată cu schimbarea timpurilor, ca să dovedească, printr-o faptă *«cu totul în afară de legile fizice ale materiei»* — cum singur afirmă profesorul — victoria *ideii* asupra morții.

În cazul *«sahastrului»* de la Prelunci simbolul se complică și prin adiționarea altor posibile sugestii, pe care *textul* sadovenian pare că le impune.

Cel pustiit în munte de dușmănia oamenilor și de «judecata» lor nedreaptă *«în ziua prăznuirii sfinților Apostoli»*, ca și cum ar fi fost *«lepădat»* de *«arhanghelul negru»*, își ia numele de *«Pavăl»* după «nașterea» lui din nou spre slujirea celor eterne, căci muntenii și păstorii zonelor alpestre îl cred *«om al lui Dumnezeu»* și spun că l-ar fi auzit *«grăind în peșteră cu sfîntul Pavăl»*, ceea ce îl face pînă și pe Ieremia Dărîndai să-l considere «alesul», întrucît numai prin «revelația» lui Ioan și a lui Pavel mitul lui Hristos își dezvăluie *taina* mîntuirii. Aluzii, de altfel, la o așteptată *judecată* imanentă a vremii se insinuează mereu în structura epică din *Cîntecul Mioarei*, anunțînd un mesianic *«început de ev-nou»*.

Iancu Zarandi, referindu-se la drama personală trăită cîndva de Petru Matei, la nedreptatea care i s-ar fi făcut de către vechea stăpînire însingurătului, vrea să-l ferească pe acesta de greșala răzbunării[49] (*«Dacă vinovatul sau vinovații trăiesc, rînduiala nouă va găsi împotriva lor sancțiunile necesare»*). Zarandi îi rezervă «sahastrului» o altă menire în noul context social în care tinde să-l introducă. *«Am dat cu tîrnăcopul peste un metal prețios»*, remarcă «filologul»

---

* Continuare din nr. 3–4/1987 al *Revistei de istorie și teorie literară*, pp. 45–51.

[49] De fapt, pe întreg parcursul narațiunii, ideea de «răzbunare» a ex-sihastrului Pavel împotriva prigonitorilor săi nu este prin nimic relevată. Zaradi «filologul» dă o interpretare personală unor afirmații și aluzii de o cu totul altă semnificație, vizînd un *mesaj* tradițional, în fond, și nu actul rudimentar al violenței, de care este bănuit «pustiitul» *ca să-și săreze sufletul*». Profesorul ia *ad literam* — dovadă că n-a pătruns mecanismul arhaic al comunității umane pe care o studiază — sensuri ce țin de un proces adînc al vieții pastorale. E adevărat că, *«duhovnicului»* lonatan, sihastrul îi mărturisește că *s-a hrănit* prin ani *«cu mănie»* și că nu poate să-și ierte asupritorii (*«Sînt plin și-acuma ca o bute de otravă»*), lucru pe care, într-o altă împrejurare, îl observă și Ieremia. Dărîndai de altfel (*«Nu puteai atuncea suferi să se pomenească de lumea care am înțeles că te prigonise»*), dar de aici și pînă la fapta «răzbunării» e un pas imens pe care Petru Matei nu l-a intenționat nici un moment. Întors la viață, sihastrul e preocupat *«să caute urme pierdute»*, însă cu un scop ce se definește tocmai în contextul riguros și imuabil al existenței sătești, prin raportare la regulile severe ale datinei, dominînd și supunînd orice manifestare umană. Ca și Vitoria Lipan, în *Baltagul*, ex-«sahastrul» trebuie *«să împlinească o datorie»* a cărei esențială finalitate nu este una *justițiară*, ci *ritualică*. Fără recuperarea echilibrului inițial, rupt prin comiterea unui atentat asupra ființei, *«acei prea iubiți ai săi n-au odihnă și pace în gropile lor»*. Avem de-a face, deci, cu o *chemare* a morților și nicidecum cu o răzbunare; o obligație, apropae liturgică, de ordin orfic, de la care nimic nu-l poate opri pe Petru Matei. Să mai consemnăm doar că «achitarea» ei aparține, probabil, părții nescrise a cărții și că «filologul» Zarandi, nesesizîndu-i și neînțelegîndu-i rostul, îl obținuse *întorsului* la lume, ca să-l păzească de erori un *«călăuz vrednic»*, Ilie Cosmuță, om al unui *«serviciu de cercetări»*, variantă modernă a subprefectului Anastase Balmez, din *Baltagul*, *«priceput în a descifra afaceri obscure, în a identifica pe dușmanul de clasă»*; și toate acestea numai fiindcă *«descifrează dosare vechi și răstoiește biblioteci»*. Dar ce-ar fi putut să facă Ilie Cosmuță și tot *«serviciul»* respectiv de cercetări, intrînd în angrenajul mitic al existenței sătești, mai mult decît să creeze o discrepanță între sensul tradiției și legalitatea justiției, este ușor de prevăzut prin prisma experienței mai vechiului Balmez. Ironia sadoveniană la adresa modalităților lui Zarandi de a depista *adevărul* ne apare evidentă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu satisfacția geologului ce întrezărește puritatea minereului. În fond, «noului» Petru Matei nu i se cere o altă *jertfire* decît cea a «sahastrălui» Pavăl[50], ceea ce dispare fiind doar încărcătura mistică, rămînînd inalterabilă valența ritualică; principiul iubirii eterne, al sacrificiului și al dăruirii menținîndu-și integral valabilitatea, numai experiența ascezei și starea de veghe fiind înlocuite de dobîndirea spirituală a *cîntului*, deci a Logosului, care e dincolo de «*întrupare*» lucrurilor. «*Cei ce cîntă s-au făcut soți ai serafimilor*» — considera Efrem Sirul — așadar s-au purificat, spiritualizîndu-se. Prin «*cîntul*» Paraschivei relevat în mărturisirea «sahastrului» pătrundem, prin urmare, într-un alt angrenaj mitic al *satului etern*, mai bine zis într-o altă dimensiune a unei tradiții imemoriale.

Paraschiva, văduva din vale a lui Neculai Potop[51] urcînd la Izvorul Cerbului, se destăinuiește «*sahastrului*» a fi «*cîntăreață*», în înțelesul de păstrătoare a unui tezaur de poezie cultică; ea aparținea, așadar, unei categorii speciale, unei *caste* ce-și transmitea mesajul ritualic ereditar.

Trupul neînsuflețit al lui Valentin Olăreanu — ne spune povestitorul — pregătit pentru «*călătoria către scaunul judecății, pe celălalt tărîm*», este supus ritualului străvechi de către «*babele privighetoare*». Locul lor este, alături de Ionatan «*duhovnicul*», în toată ceremonia înmormîntării, deși «*iertările*» citite de ieromonah sînt ascultate de bătrîne «*cu gîndul dus ca într-o noapte prelungă*», iar intervenția ritualică se petrece cînd glasul «*duhovnicului*» tace: «*Atunci ele își descleștau scîrțîitul tînguirilor și bocetele*».

Paraschiva făcea parte din *tagma* acestora și urma să-și ocupe locul în suita cultică o dată cu trecerea vîrstei; singură precizează, de altfel: «*am descîntat dureri, și cu bocetele am potolit inimi bîntuite*». Arta ei vine din vremurile începutului de lume și ține de un evident caracter

---

[50] În contextul creației sadoveniene, în comportamentul eroilor povestirilor sale, îndeosebi din perioada de maturitate, vom recunoaște de astfel, o constantă aspirație spre *jertfa creatoare*, ce-și află probabil, explicația tocmai într-o viziune mioritică a existenței.

Să reținem, astfel, dintre numeroasele exemple ce s-ar putea aduce în discuție, acel episod excepțional, din finalul «romanului» *Frații Jderi*, în care Ștefan, după bătălia de la Vaslui, își adună de pe cîmpul de luptă oștenii căzuți la datorie: «*Acolo sînt și să-i scoateți, a poruncit măria sa înălțînd priviri spre nouri. Apoi a adăugit cu un suspin, mai mult către sine: Acolo s-au trudit secerătorii din Apocalipsis*». Și, îngenunchind, după aceea, în fața altarului «*ce se ridicase sub cerul liber și sub ninsoare*», înțeleptul Voievod — supunîndu-și el însuși «*ființa pămînteacă*» supremei *jertfe* (după cum ne avertizează Amfilohie Șendea, monah închinat, la rîndu-i, unui crezămînt asemănător în sacrificiul lumescului) — cuvîntă cu tonalități de proroc biblic în glas: «*Cînd răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Și avem să-i jelim de asemeni cînd soarele asfințește. Și cînd ne vom trezi al bătaia miezului nopții, avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla nemîngîiați de pieirea lor*».

Un întreg ritual arhaic, transformînd *jertfa* și erosimul ei într-un esențial *act sacramental*, se închide în aceste puține vorbe ale marelui Mușatin, căci ele consfințesc în scrisul sadovenian solidaritatea omului plaiurilor carpatice cu «*spațiul-matrice*», ce înseamnă — în depistarea «*etajelor subterane*» ale existenței lui «*psiho-spirituale*» — și permanenta conviețuire conștientă cu morții săi într-un univers complex, «*ondulat indefinit*», «*pîrtaș la accente sufletești*» în cadrul unui «*anume destin*», revelat adesea «*în cîntec și în vis*» îndeosebi. Întreprinzînd interpretarea sofianică a motivului mioritic, Lucian Blaga observa subtil că: «*moartea, prin faptul că e echivalentă cu o nuntă, încetează de a mai fi un fapt biologic, un epilog; ea e transfigurată, dobîndind aspectul elevat (. . .) al unui prolog. Ea e nuntă, unire sacramentală cu o stihie cosmică*».

Ideea nu-i este străină opticii lui Sadoveanu. În cuprinsul *Anilor de ucenicie* amintirea unui fragment de *călătorie* în Munții Vrancei, la Vizantea, în ceasul greu de încercări și restriște al primului război mondial, îi prilejuiește povestitorului mărturisirea unui covîrșitor sentiment trăit atunci în «*pădurea eternă*»: cei ce luptau acolo nu erau singuri, bătrînii adormiți «*din veac*», stabilind *puntea* trainică dintre vremi, peste vicisitudinile clipei, ca o dovadă întalterabilă a înfrățirii veșnice cu plaiul. Nu acționa într-o asemenea constatare o simplă metaforă poetică, ci se insinua la propriu o adevărată revelație («*în cetatea acelor munți dormea în țărînă un popor mai numeros decît cel în viață*»).

Sadoveanu, ca și rapsodul popular, cultivă nu întîmplător în desemnarea fenomenului definitiv al morții, imaginea biblică a *adormirii*, adică a unei stări intermediare, a unui repaos într-un alt «tărîm», ce pretinde cîndva *trezirea*, deci *prologul* de care pomenea Blaga în *Spațiul mioritic*. «*Pieirea*» oștenilor lui Ștefan nu înseamnă astfel moarte, ci trecerea spre odihnă într-un anotimp al eternității. Voievodul îi caută în înălțimi, printre *nouri*, sesizînd încă o dată valențele acelui «*transcendent care coboară*», de vreme ce ei au urcat în soare și au devenit *lumină*, întruchipînd astfel «*misterul suprem al cosmosului*».

În această perspectivă mitică *jertfa* de sorginte mioritică se cere a fi înțeleasă și ea, pînă la urmă, ca o bucurie a supraviețuirii și nu ca o nefericire. Este chiar sensul pe care, asemeni lui Blaga, îl descifrează Sadoveanu în «*cea mai pătrunzătoare, mai desăvîrșită și mai lirică baladă a poporului românesc*». Într-o *epistolă* trimisă Nataliei Negru, în 16 septembrie 1940, din București, mînat de un neașteptat avînt teoretic, autorul *Baltagului* recunoștea că: «*în contradicția și fusiunea «epic-liric» stă caracterul neamului nostru, resortul nestabilității lui, variația iarnă polară și vară tropicală. Citeodată găsește forță în tristețe și dezamăgire. În „Miorița" aceste două stări de suflet stau în simbioză cu tinerețea și dragostea de viață*».

[51] În prima *epistolă* a Apostolului Pavel către ucenicul său Timoteiu se găsește îndemnul ca «*pe văduvele cele mai tinere să nu le primești (. . .) căci iată unele s-au întors după satana*». În *Cîntecul Mioarei*, povestind întîmplarea sa cu «văduva» Paraschive, sahastrul Pavăl recunoaște că: «*n-am alungat-o pe acea muiere*», regăsind astfel sensul *mesajului* evanghelic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ocult. Nu întîmplător Anagnost «monahul», sau — într-o primă variantă a textului — «cuviosul» Glicherie, vorbesc despre ea ca despre un *«demon»*.

«Şi acel demon ce-şi zicea Paraschiva, n-a mai putut ajunge la sihastru. Ş-a stat cuviosul Paval aşteptînd, lunile dechemvrie, ianuarie şi fevruarie. Şi cînd s-a deschis închisoarea văii, a căutat-o pe potecă; şi i se zăpăcise mintea de vedenia ei. Atuncea m-am suit eu cu vitele albe la Izvorul Cerbului şi l-am găsit pe sahastru Paval bolind la coliba nouă şi la foc. Mai avea ceva păine, brînză şi miere de la albine sălbatice, dar îi lipsea liniştea şi în ochi îi ardea ispita.

L-am ameninţat:

– Om păcătos şi fără credinţă !

El s-a uitat la mine încruntat pe supt sprîncene:

– În ce să cred ? zice.

– Într-unul Dumnezeu a toate ziditorul, am răspuns.

Zice el:

– Cum poate crede în bunătate cel prigonit şi în dreptate cel nedreptăţit ?

– Crede zic.

– Ca să cred, trebuie să cunosc.

Aşa întristatu-ne-am de asemenea vorbe tot soborul şi ne-am rugat pentru sufletul lui, ca să-l izbăvim de Satana».)

Să observăm, de altfel, că Paraschiva are puterea să alunge neliniştea din suflet cu privirea. *«Îmblînzeşte-ţi ochii şi uită-te la mine fără mînie»* — îl îndeamnă *«cîntăreaţa»* pe Pavăl *«sahastru»* şi acesta recunoaşte, povestind mai tîrziu întîmplarea: *«M-am uitat la dînsa fără mînie şi ea mi-a mingîiat fruntea şi pleoapele şi m-am simţit împăcat»*. Aşadar, Paraschiva îl transpune pe *«sahastru»* într-o adevărată transă extatică: *«Am aţipit, cu tîmpla pe sînul ei şi, cînd nu i-am mai auzit inima, am răsărit din somnie»*. O vrajă neştiută îl stăpîneşte pe însingurat. Se rosteşte, în fine, o formulă cu iz sacramental, ca un descîntec: *«...numele lui să se veştezească şi aducerea-aminte de dînsul să nu te mai tulbure»* şi Iancu Bujor, cel care-şi îndreptase glasul *«gros de mînie»* asupra *«sahastrului»*, dispare pentru totdeauna din orizontul acestuia, apucînd alte *«drumuri»*.

«Cîntul» Paraschivei se naşte aici în extaz şi vine ca o incantaţie, întorsul la lume Petru Matei observînd mai apoi: *«Nu era chiar cîntec»*, iar Zarandi, *«filologul»* ce asistă la acea spovedanie tîrzie a lui Pavăl, remarcă: *«Era recitativ»*.

Angajîndu-se să spună *Cîntecul Mioarei*, după ce mai întîi a cîntat *«trei cîntece de lume care mi-au fost mie dragi în tinereţe»*, Paraschiva *psalmodiază*, cu alte cuvinte prelungeşte într-o rostire cadenţată finalul versurilor, procedînd ca şi cum ar *des-cînta*, adică ar isca o melodie stranie din ritmicitatea căderii accentelor, deşi este ştiut că *balada mioritică* face parte dintre puţinele care beneficiază de o arie melodică proprie[52], impusă circulaţiei încă din vechime. Numai că *«sahastrului»* nu i se înfăţişează o variantă «lumească» a *cîntecului*, cea de *baladă* sau de *colindă* — pe care, de altfel, le cunoaşte încă din copilărie, de cînd era *întîiul* Petru Matei — ci un rit primar, legat de ceremoniile funerare ale comunităţii pastorale. Cuvintele sînt aceleaşi, dar înţelesul lor simbolic e altul, atît pentru Paraschiva cît şi în mentalitatea lui Iancu Bujor. *«Cîntăreaţa»* face clar deosebire între cele *trei* cîntece *«de lume»* — să reţinem şi aici cifra fatidică operînd în universul sadovenian — pe care vrea să le zică şi *Cîntecul Mioarei*. Acelea aparţin unei vîrste a bucuriei, îi sînt dragi *«în tinereţe»*; cel de pe urmă se încadrează într-un cult testamentar, e *cîntec* de moarte, *des-cîntec* mai bine zis, pacificîndu-l pe cel trecut în *«tărîmul celălalt»*; el e însoţitor de plecare fără întoarcere.

Iată pentru ce Iancu Bujor, *«oier cu stare»*, îl apucă de barbă şi îl suduie pe «sahastru», fiind gata chiar *«să ridice baltagul»*; la închinarea cu rachiu de afine «pustiitul» Pavăl îi răspunde, fără să ştie, cu un cîntec de îngropăciune. Apare, prin urmare, şi în contextul epic sadovenian decalajul dintre înţelesul laic, baladesc, al *cîntecului* şi valoarea lui ritualică-magică primară. În reacţia violentă a «oierului» nu era cuprinsă astfel doar mulţumirea că *«nu-i plăceau unele vorbe»* din *«cîntul»* lui Petru Matei — ceea ce îl determină pe Zarandi să se întrebe dacă nu cumva *«va fi avut el vreo variantă a lui»* — cu toate că şi acesta constituia un motiv deosebit de serios; în *descîntec* cuvintele avînd un caracter sacral, totemic, orice modificare, cît de mică, a formulei înseamnă nu numai o destrămare a atmosferei oculte, dar şi o indirectă negare în sine a datinii, pe care — evident — Iancu Bujor nu o putea admite. În acea clipă a existenţei lui, însă, mai mult decît oricînd, cum cu îndreptăţire glosează «doctorul» Costache Hanganu, bătrînului baci *«nu-i trebuiesc cîntece muiereşti»*, căci pentru Iancu Bujor, în universul lumii arhaice căreia îi aparţine, femeile nu cîntă *balade* şi nici *colinde*, lor revenindu-le doar ritualul *bocetelor* şi al *descîntecelor*. Se înţelege, deci, că în *«limba păstorilor din pustie»*, *Cîntecul Mioarei* se integra categoriei cîntecelor *«muiereşti»*, îndeplinind o exclusivă funcţie magică

[52] Apud: Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte.* (Bucureşti, 1964), unde majoritatea izvoarelor informative vorbesc de o melodie cunoscută din bătrîni. Tot aici găsim indicaţia că în unele regiuni balada nu este cunoscută păstorilor, avînd o circulaţie sătească mai ales. Concluzia firească ar fi atunci că, în munte, la stînă, ea nu-şi găsea rostul, ceea ce ar certifica, într-un fel, şi intuiţiile sadoveniene din *Cîntecul Mioarei*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-un ceremonial cu semnificații orfice[53]. (*«Ca niște preotese între zeii lari, au cîntat fragilitatea naturii noastre omenești»*).

Ar mai fi de reținut, de asemenea, un lucru: Paraschiva se «prăpădește» după ce-și spune *taina* și Anagnost, călugărul cel ascuns sub aparența nebuniei, constată exact că ea se pierde în *văi* (*«s-a stirnit un viscol înfricoșat, s-a închis golul muntelui»*) pentru totdeauna, nemaiputînd *«ajunge sus»*; ea «cade» la nouă luni după ce și-a dezvăluit secretul ocult, deci la o distanță în timp ce însumează de trei ori cifra celor trei luni de primăvară, adică de renaștere a firii (*«La Paști mi-a închinat cozonac și ouă roșii»*), cînd văduva i-a venit în întîmpinare *«sahastrului»*, ispitindu-l. (Chiar Petru Matei nu înțelege altfel decît ca pe o *ispită* insistența cu care îi iese în cale femeia; *«m-a căutat poate din curiozitate»*, presupune el mai întîi, recunoscînd apoi că *«glasul ei mi-a plăcut»* și că la acea primă întîlnire a lor *«a venit în brațul de deasupra nostră un cuc și a cîntat de trei ori»*, ceea ce reprezintă, bineînțeles, pentru această lume cultică, un *«semn fericit»*. Totuși, nu este vorba de o *ispită* trupească, ci, mai ales, de una sufletească, «sahastrul» mărturisind: *mi «s-a îndulcit inima»*, iar «văduva» ce umblă *«după o mîngîiere»* nu caută una oarecare, posibilă și trecătoare; ea își declară fără stînjenire situația: *«n-am găsit pe potriva mea»* și identifică fără greș în cel *«pribegit»*, trecut prin răutățile și *«veninurile omenești»*, așadar purificat, sfințit de suferință, pe omul ales: *«bag samă că n-am greșit»*. Se invocă prin urmare o recunoaștere în spirit, o iubire în absolut, dincolo de viață și moarte, capabilă să redeclanșeze *cîntul* femeii amuțite *«cînd am rămas singură în lume»*). De la Paraschiva, «sahastrul» Pavăl păstrează *«un mănunchi de siminoc uscat»*, în care Aglaie Șerpe, ce-l inițiază pe Ieremia Dărîndai în meșteșugul vieții[54], vede *«flori fără moarte»*, o altă *creangă de aur*, cum am zice în termeni sadovenieni, ce *«durează mai mult decît ființa noastră supusă pieirii»*, iar Petru Matei — întruchiparea lumească a «schivnicului» — reține, spre alinarea dorului său după ființa a cărei umbră *«plutea dincolo, pe celălalt mal al fluviului ce ne desparte de tărîmul celălalt»*, mesajul etern al cîntului, *«rostind singur ce auzisem de la ea, ca și cum aș fi descîntat ticăloșiei mele»*.

---

[53] E interesant de observat că sensul pe care-l acordă Iancu Bujor *cîntului mioritic* — în fond, punctul de vedere sadovenian în privința *Cîntecului Mioarei* — reia, într-o perspectivă narativă, unele opinii științifice acreditate în exegeza *baladei*.

Cam în anul cînd Sadoveanu s-ar părea că redacta prima variantă a povestirii sale, Constantin Brăiloiu susținea, într-un cunoscut studiu (*Sur une ballade roumaine: La Mioritza*, Genève, 1946), existența unui sîmbure primar, de descîntec, în structura poemei populare. Ideea lui Brăiloiu viza, în cadrul unei ceremonii funerare, o *«îmblînzire a mortului»*, ca să nu devină nefast pentru cei vii. Încă din 1938 H. H. Stahl considera, polemizînd cu Blaga, că *Mioriță* se înscrie în suita unor ritualuri ce caracterizau îngropăciunea tinerilor morți celibatari în comunitatea păstorească.

Aceste cercetări, ca și alte contribuții privind preistoria *baladei*, reconstituirea funcțiilor ei arhetipale, nu i-au fost — sîntem aproape siguri — necunoscute lui Sadoveanu. Asupra problemelor ce-l preocupau, scriitorul avea — ne-am putut da seama nu o dată — lecturi exhaustive.

Ceea ce, însă, sîntem în măsură să afirmăm cu certitudine e faptul că marele povestitor se familiarizase cu *argumentele* pe care un cercetător prob ca Ion Diaconu le aducea, în analiza *Mioriței*, de-a lungul investigațiilor sale din anii 1930—1936. În *Însemnări ieșene* (nr. 8, 15 aprilie 1936), Sadoveanu recenza astfel volumul profesorului focșenean, *Psihologie și creație populară*, iar o lună mai tîrziu într-o *epistolă* trimisă din Iași (9 mai 1936), scriitorul certifica primirea unui alt studiu al acestuia *«despre păstoritul în Vrancea»* (Vezi: I. Oprișan, *Vocația prieteniei*, în *Manuscriptum*, an XII, nr. 4, 1981, pp. 60—69). E vorba, desigur, de *Aspecte etnografice putnene* (Focșani, 1936), carte în care Ion Diaconu descifra în revelația lirică a *Mioriței* un străvechi *«rest de poezie păgînă»* sau — cum remarca Mircea Eliade, mai apoi, comentînd contribuția folcloristului de la Focșani — *«un strat poetic anterior adaptării sufletului daco-roman la valorile creștine»*. (Vezi: *Mioara năzdrăvană*, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, 1980, pp. 230—231).

Numele lui Ion Diaconu apărea de altfel citat chiar în cursul povestirii pe care o discutăm, ca o justificare a *«filologului»* Zarandi în controversa lui cu *«doctorul»* Costache Hanganu. Iată fragmentul cu pricina: *«De atîta vreme umblu adunînd și completînd. Am găsit într-o publicație a profesorului Ion Diaconu peste o sută de variante ale „Mioriței", din Vrancea, și de aiurea. Nu-mi este străină o variantă deosebită din punct de vedere al începutului — publicată acum treizeci și mai bine de ani de un profesor ieșean cu numele Mihai Costăchescu. De asemenea cunosc dintr-o revistă veche ardelenească, publicată la Budapesta, o variantă care confirmă punctul dumitale de vedere: ciobanul, amenințat cu pieirea de către soții săi, reacționează energic, după legea sălbatică a răzbunării și-i răpuse el pe cei care vroiau să-i ridice lui viața. Și-acum, vine acest tînăr medic și formulează caracterizări — surprinzătoare, fie ! — dar încă nedovedite. Pe lîngă asta mă anunță Domnia-sa că are ceva de obiectat acelui juvaer al bardului de la Mircești care se cheamă „Mioriță". Apoi, nu !*

Ochelaristul voi să se dezvinovățească. Zarand țipă-n fundul gîtlejului său, restul de licoare de Odobești, făcîndu-i semn de împotrivire cu cealaltă mînă».

Dacă Sadoveanu, definitivînd pentru tipar aceste pagini, a eliminat și paragraful respectiv, trecînd de la *ultimul cîntăreț* la *Cîntecul Mioarei*, e o dovadă că acea probă de autenticitate științifică i s-a părut fără sens în contextul profund parabolic al cărții sale. Oricum, punctul de vedere al lui Ion Diaconu își găsește confirmarea și în viziunea lui Mircea Eliade, ce consideră că în *Mioriță* avem *«transmutația unui comportament ritual primar într-o capodoperă poetică încărcată de semnificații noi»* (*op. cit.*).

[54] Numele *«moașei»* de la spitalul din Slătiori trimite evident la un magic cult al *șarpelui*, cu o bineștiută simbolistică afrodisiacă. Ieremia Dărîndai cunoaște o altfel de *«Ispită»* decît cea care a acționat asupra *«sahastrului»* Pavăl. Aglaie Șerpe îl îndemna pe fecior să se adape dintr-un *izvor* din care n-a mai băut pînă atunci. Dacă *«Izvorul Cerbului»* e unul al înțelepciunii și al celor eterne,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sihastrul Pavel trăiește astfel o adevărată și unică experiență spirituală alături de Paraschiva, care moare, pierzîndu-și puterea magică odată cu divulgarea *logosului* esențial[55]. Petru Matei are o *revelație*, dobîndește inițierea într-un secret (*«nu mă rabdă sufletul să închid în mine toate și să nu vă mărturisesc ce nu știe nimeni. Zvon va fi fost, dar cum s-a întîmplat anume, nimene nu știe»*). El continuă o învățătură străveche, devine *depozitarul* unui orizont cultic arhaic, ce și-a conservat, obscurizînd-o, în cîntece, poezie și tradiții, întreaga substanță ideatică[56].

Între Petru Matei cel de pe urmă și Sandu Calarașu, mecanicul, se interpune, așadar, *«sahastrul»* Pavăl, întrerupînd orice nouă posibilitate de comunicare, în ciuda prieteniei care le-a legat tinerețea. Drumurile vieții lor s-au îndepărtat fundamental, nu numai prin evenimente, dar, îndeosebi, prin modul de a concepe existența. *«Întoarcerea la lume»* a lui Petru Matei se face, astfel, tocmai prin prisma schivnicului, cel ce vorbește *«limba păstorilor din pustie»*. Pe însinguratul Petru Matei îl apără *moștenirea unui timp vechi*, ce-și impune rigorile aproape religioase. Sandu Calarașu, în schimb, a trecut firesc într-o altă vreme. Nu înstrăinarea îi desparte acum pe cei doi prieteni, ci *vîrstele*. Cînd *«sahastrul»* îl descrie pe Sandu Calarașu, cel din tinerețe, Ieremia Dărîndai, recunoscîndu-l în profilul *«mecanicului»*, constată, totuși, îndreptățit: *«Acela era unul și acesta-i altul. Poate acela nici nu se mai află pe astă lume»*.

---

izvorul din dumbrava de la poala muntelui potolește setea după bucuriile efemere ale vieții. (*«Dumnezeu n-a alcătuit ființa noastră spre pedeapsă, ci ne-a pus pe lume, în raiul său, ca să înflorim»*). Alături de acestea, în *Cîntecul Mioarei* mai este invocat și un al treilea *izvor*, cel al purificării, al ispășirii și al tămăduirii, *izvor* ce precede urcușul de la Prelunci și din care este îndemnat să se adape Andru Macovei.

Nu epuizăm însă aici toate trimiterile simbolice ale povestirii sadoveniene. Numeroase altele mai pot fi aduse în discuție. În piscul Călimanilor, un sihastru, *«om singuratic și neîntinat de relele lumii»*, aprinde în fiecare primăvară un *«foc viu»* din cetini, la fumegarea cărora sînt binecuvîntate oile păstorilor, după un obicei străvechi, avînd de asemenea funcția de a curăța și spiritualiza lumea. Într-un înțeles numai de el știut, Ghiță Miclăuș cere *foc* ca să-și alcătuiască *«strajă de noapte»* de la Ionatan *«duhovnicul»*. Mai mult chiar, *«laborantul»* are capacitatea să trezească și să stăpînească forțele naturii, chemînd *«fără vorbe, cu ochii ațintiți în tainitele umbrei, somnul pămîntului»*. Părintele Ionatan, la rîndul său, se înarmează cu un *toiag*, însemn al puterii lui sacerdotale (*«era un băț subțirel, cu care nu te-ai fi bizuit să dobori un iepure»*), cu o importanță exclusiv rituală. Coborîrea *«sohastrului»* de la Izvorul Cerbului la Poieni se face privegheată de o pasăre de pradă. Schivnicul Pavăl locuiește într-o *peșteră* la Prelunci, adică — după opinia lui Mircea Eliade (*op. cit.*, p. 45) — viețuiește într-o lume, mai complexă, ce incorporează *«multiple moduri de existență (zei, demoni, sufletele morților etc.)»*. Pătrundem, din nou, cum se vede, prin intermediul povestirii derulate în *Cîntecul Mioarei*, într-un întreg univers cultic, ce aparține unei mentalități arhaice, cunoscută în amănunt de Sadoveanu.

[55] *Cîntecul Mioarei* are aici, în interpretarea sadoveniană, trei valori testamentare: cea a ciobanului mioritic, în primul rînd, apoi cea a Paraschivei, care-și transmite *cuvîntul* tezaur și, în fine, cea a lumii vechi, care părăsește definitiv scena istoriei, identificîndu-se cu *cîntul*, mitizîndu-se. O triplă *jertfă* deci, ce acordă dimensiuni tragice impresionante acestui *lamento*.

[56] Descifrarea acestui *mesaj*, ca emblemă a unei exemplare umanități, a constituit permanent mobilul superior al oricărui demers narativ sadovenian. Mărturisirile de credință ale prozatorului, glosînd sincronic pe marginea operei, fac și mai ușor intuibilă prezența unei *coordonate mioritice*, în cuprinsul căreia Sadoveanu însuși se regăsea prin *«înțelegerea mistică a legăturii mele cu omul pămîntului și cu vechimea fără număr a seminției»*. Cu aproximativ un deceniu înaintea destăinuirilor sale revelatorii din *Anii de ucenicie*, vorbind, într-o altă împrejurare, despre *«depozitul sacru pe care ni l-au lăsat»*, fixîndu-ne definitiv *«în timp și spațiu»*, generațiile trecute (*«acești păstori simpli»*), convins că, dincolo de toate *«progresele vieții materiale»* adoptate, *«în ceea ce privește sufletul, adică scînteia divină care ne-a fost hărăzită, trebuie să ne întoarcem către morminte»*, Sadoveanu ținea să pună în lumină faptul că descoperise în *Miorița* mai mult decît acel *«fond»* specific comunității umane din care făcea parte (*«ceva nobil și distinct (. . .) numai al nostru»*), și anume *«elementele armonice ale sufletului meu»* (Vezi: *Moștenire*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 674, 5 X 1933, p. 1–2). Înțelegem, prin urmare, de aici, că pentru marele scriitor revelația procesului adînc al *cunoașterii*, pornind din secătuitoarea nevoie de inițiere în miezul fenomenelor, era cu mult mai importantă decît sensul estetic în sine al baladei (*«cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru»*), deși nu o dată a putut să afirme cu îndreptățire și că *«fondul nostru primitiv are o mare valoare artistică»*. Se explică astfel de ce, cu toate că și-a exprimat nu o dată deschis aprecierea, identificîndu-se chiar cu *«punctul de vedere artistic»* al lui Alecsandri, ce *«a prezintat curățită de scorii, într-o formă artistică desăvîrșită»* creația folclorică, adunînd în *Miorița* numai *«aurul sufletului nostru național»*, Sadoveanu s-a simțit întotdeauna mai atras spre ceea ce el numește cu predilecție *Cîntecul Mioarei*, deci prin variantele neprelucrate, mai abrupte, mai sărace desigur în forme poetice, dar situate mai aproape de origini, dezvăluind însă, între tonuri stîngace și acorduri adînci de orgă, ceva din *«complicata chimie a străvechiului suflet»*. Scriitorul compară astfel mereu, cu oarecare îndirjire chiar, versiunea Alecsandri cu *varianta* Costăchescu — comentată încă de la apariție cu deosebită atenție — observînd diferențele de sunet și sens ce le separă, ca să ajungă la un moment dat la concluzia deosebit de importantă în eliptismul ei: *«Aceeași temă, alt poet; același lucru, altă limbă»*. Nu intră, evident, în discuție, într-o asemenea remarcă, doar nota expresivă, lingvistică, formală, ce distanțează o variantă de alta, ci înțelesul simbolic, stratul ritualic din adîncime; limbajul de esență mistică este invocat aici, ca și pătrunderea creatorului anonim în *«cunoașterea absolută»*. Prin *«altă limbă»* naratorul sadovenian invocă, în fond, *«calea de inițiere verbală în structura cosmică»* (Vezi: G. Călinescu, *Aproape de Elada*, București, 1985, pp. 143–148), *hieroglifa* miezului de mistere ce definește existența. Sînt dimensiuni pe care *Miorița*, printr-o excesivă relevare a artisticului, pare a le fi încifrat, sau chiar a le fi părăsit pe alocuri din nevoia regăsirii logicii curente într-un timp istoric în care valențele rituale au fost simțitor modificate, întrerupînd comunicarea de sorginte mistică inițială, în plan transcendental, în favoarea unei transmisiuni metaforice cu mai ample justificări laice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Întoarcerea» nu rezolvă deci *problema* lui Petru Matei; e doar o soluție de compromis, amînînd același așteptat deznodămînt. Profesorul Zarandi vede în el posibilitatea de a nu pierde definitiv contactul cu *datina*, cu tradiția strămoșilor, dar, în realitate, timpul «*sahastrului*» Pavăl s-a sfîrșit, *taina* lui nu mai interesează pe nimeni; rămîne să lumineze, probabil, un colț de muzeu, ca un simplu și enigmatic exponat etnografic.

Misterul este închis pentru totdeauna. Unul singur ajunge în ultima clipă să-l mai cunoască: Andru Macovei, «*doctorul*» retras apoi în desăvîrșita lui mutenie. Zarandi intuiește că tovarășul său de călătorie, «*căţărîndu-se în pisc*» s-a pus în «*primejdia să se adaoge strămoșilor*», adică a trecut printr-o încercare primordială a naturii sale umane, căci numai marea *probă* a morții declanșează cele mai profunde resurse spirituale și în inițierea în ea stă *secretul* acelor reprezentanți ai lumii «vechi», care viețuiesc ca și la începuturi — cum spunea *Pavăl schivnicul* — «*cu capu-n nouri* [...] *sau cufundîndu-mă uneori pînă în iad*».

7. «Întoarcerea» lui Mitrea

Este clar pentru oricine să sensul narațiunii sadoveniene din *Cîntecul Mioarei* venea oarecum în contradicție, în etapa 1947—1955, cu aspirațiile socio-politice ale unui timp de radicale transformări, în virtejul căruia scriitorul însuși căuta să se integreze prin volume ca *Păuna mică* sau *Mitrea Cocor*. Destinul dramatic al unei umanități tradiționale confruntate cu exigențele înnoirilor rapide ale societății moderne — temă esențială a cîtorva dintre marile cărți ale lui Sadoveanu din perioada maturității — se cerea a fi abandonat, în noile condiții, sub presiunea evenimentelor și a mutațiilor istorice, în favoarea unei viziuni mai «constructive» asupra semnificațiilor prezentului[57].

După 1946 — anul în care apar ultimele *Fantazii răsăritene* — în scrisul sadovenian se petrece o «ruptură de nivel», vechile *motive* fiind abordate ulterior într-o altă perspectivă, străină concepției fundamentale a autorului, iar problematica impusă de epocă, tratată printr-o uimitoare simplificare a mijloacelor artistice, căpătînd o rezolvare artificială, în afara valențelor esteticului.

Volumul *Fantazii răsăritene*, de altfel, a fost alcătuit în mare parte din *piese* mai vechi, ce reflectă intenții artistice și filosofice ce țin de viziunea parabolică a *Divanului persian* (1940) constituind un nou «*divan al înțeleptului cu lumea*», plasat de această dată mai ales în universul semitic. Bunăoară, povestirea *Mirmidon* a fost scrisă și publicată în 1943; altele, precum *Verbila* sau *Babacurti*, provin din 1944. Un loc aparte ocupă în această carte de remarcabile miniaturi epice povestirea de largi dimensiuni *Roxelana*, ilustrație perfectă a ideii pe care N. Iorga o formulase atît de plastic prin «*Bizanț după Bizanț*» și totodată, demonstrație cu tîlc a unei realități istorice că nici un cuceritor nu poate învinge *duhul* străvechi al locului, imperiile pierind prin propriile lor slăbiciuni, noile puteri repetînd mai devreme sau mai tîrziu erorile celor pe care le-au înlocuit: «*În cea mai mare expansiune a forței lor, acești oameni ai sabiei nu și-au putut ridica ochii spre orizontul unde locuiește steaua noastră polară*».

Sub raport ideatic, prima variantă din *Cîntecul Mioarei*, extrăgîndu-și substanța narativă din fondul specific al operei scriitorului și dezvoltîndu-și conflictul pe coordonatele deja cunoscute, aparține evident, ca și micro-povestirile din *Fantazii răsăritene*, etapei anterioare de creație a lui Sadoveanu, situîndu-se mai aproape de perspectiva epică a *Poveștilor de la Bradu Strîmb* (1943) sau de *Ostrovul lupilor* (1941), decît de «tendințele» sociologizante din *Mitrea Cocor* (1949).

Nu este exclus, totuși, ca marele povestitor să fi încercat, prin 1947, să găsească un răspuns adecvat la o serie din întrebările chinuitoare ce-i traversau opera în deceniile din urmă, cu privire la descoperirea unor modalități eficiente de sincronizare a vechilor structuri de viață conservative ale comunității pastorale la pulsul dinamic și schimbător al «timpurilor noi». Se prea poate chiar ca povestiri precum *Păuna Mică* (1948) sau *Aventură în lunca Dunării* (1954) să reprezinte tocmai, prin idilic, neverosimil și utopic, eșecul scriitorului în aflarea unei soluții reale, acceptabile din punctul de vedere al perioadei istorice respective. Ce sînt, în fond, Neonil Roșca — omul ce păstrează «*învățătură*» de la oierii începutului, mult călătoritul Costică Leventu, ca și încercații și bieții «*orfani*» ai sorții Toader Maftei, Niculăieș Minecuță

[57] Referitor la *preocupările* scriitorului în această direcție, am aminti aici decuparea unor *articole politice* din presă, ca și desprinderea unor file de calendar ale acelor ani, consemnînd diverse aspecte ale fenomenului social-istoric (cu referire mai ales la «*transformarea socialistă a agriculturii*»), lipite de Sadoveanu pe contrapaginile goale — servind, după un obicei știut, intervențiilor ulterioare — ale manuscriselor sale la *Mitrea Cocor* și *Aventură în lunca Dunării*. Rudimentarismul procedeului poate să ne mire la un artiști ca Sadoveanu, dar, în același timp, ne oferă și explicația procesului, exterior spiritului său creator, redus doar la consemnarea faptelor politice, dincolo de resorturile intime ale vieții. Eșecul venea astfel din plecare și nu are de ce să ne mai surprindă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau Mutu, în «raiul» de la *Păuna Mică* (*«era şi-o tihnă blîndă, ca pe un alt tărîm»*), dacă nu nişte *«întorşi la lume»*?[58].

Să fie oare atît de greu de observat similitudini între *sihăstrirea* lui Petru Matei în *Cîntecul Mioarei* şi izolarea în care se complăcuse Emilian Popovici, naratorul *«aventurii»* trăită în *«lunca Dunării»*.?

Desigur, asemenea apropieri şi înrudiri de destin între *eroii* povestirii mioritice şi personajele celorlalte cărţi scrise de Sadoveanu în ultimul răstimp al existenţei sale nu sînt întîmplătoare. Opţiunea plutonierului de jandarmi Gheorghe Omu, de neaderare la nedreptăţile unui regim de teroare, este identică, într-un fel, cu atitudinea adoptată de «mecanicul» Sandu Calaraşu, şi el, pentru o vreme, sergent la jandarmi. «Ucenicia» lui Iliuţă Dumitraş, în *Nada Florilor* (1950), se confundă în viziunea scriitorului cu o alta, nu mult deosebită, începută de Ieremia Dărîndai, «ciobanul» de la Prelunci, hotărît să ţină cumpănă dreaptă între cunoaşterea unei milenare tradiţii şi cuceririle spectaculoase ale civilizaţiei moderne. Cîştigul de «ştiinţă», dobîndit de Ieremia Dărîndai în lumea «veche» a muntelui, este compensat de Iliuţă Dumitraş prin pătrunderea în universul statornic al *împărăţiei apelor*, ambele trăind după *«rînduiala oamenilor de demult»*, dar obligate să vină, mai devreme sau mai tîrziu, în contact direct cu tentaţiile de propăşire viitoare ale unei «noi» vieţi. «Uncheşul» Haralambie şi «tinichigiul» Alecuţ de la Paşcani îndeplinesc astfel, în *Nada Florilor*, pentru Iliuţă Dumitraş, rolul jucat de «sahastrul» Pavăl şi de Sandu Calaraşu, la rîndu-i *«mecanic»*, în formarea lui Ieremia Dărîndai.

În *Păuna Mică*, *Nada Florilor* şi *Aventură în lunca Dunării*, Sadoveanu a scris partea nescrisă din *Cîntecul Mioarei*. Nu cumva acest lucru demonstrează tocmai că, în optica autorului, *cartea «sahastrului»* Pavăl trebuia să reprezinte, în prelucrările ei viitoare, revenirea la aspectele perene ale creaţiei sale, reintegrarea într-un amplu flux narativ, ce-i înundase periodic covîrşitor opera, fertilizînd-o?

NICOLAE FILIMON – VĂL ŞI REVELAŢIE

Ion CREŢU

Romanul *Ciocoii vechi şi noi* poate fi citit şi ca revelaţie, ca apocalipsă[1]. Adevărul (unul dintre ele) pe care ni-l revelă Nicolae Filimon — caracterul josnic al ciocoilor şi rolul lor nefast în societate — este un loc comun şi nu mai insistăm asupra lui. Filimon însuşi, de la titlul complet al romanului său, trecînd prin Dedicaţie, Prolog, textul propriu-zis al romanului şi Epilog ni-l dezvăluie fără nici un echivoc. Metaforic, titlul, Dedicaţia şi Prologul sînt nişte

[58] De reţinut şi precizarea scriitorului referitoare la reluarea aici, în alte condiţii epice, a unor existenţe dramatice prezente anterior în opera sa: *«M-am întors la mine însumi şi mi-am adunat iarăşi la un loc pe unii dintre umiliţii mei prieteni»*.

Din aceeaşi *mărturisire* desprindem şi ideea că povestirea în cauză nu intenţiona altceva decît să propună *«o protecţie în viitorul apropiat a unei stări de lucruri ce trebuie să se realizeze neapărat»*. (Apud: Savin Bratu, *Mihail Sadoveanu – o biografie a operei*, E.P.L., 1963, p. 601).

Accentul cade, evident, pe *trebuie* şi nu, cum ar fi fost firesc pe *constatarea* realităţilor diurne. *Păuna Mică*, de altfel, privită printr-o asemenea prismă, ni se prezintă ca o *povestire* cu finalitate de... *poveste*, din care lipseşte tocmai mirajul miracolului întrezărit, ca şi poezia tulburătoare a mesajului metafizic, ce rezervau aiurea o spaţialitate aparte scrisului sadovenian. Recuzita şi personajele ţin, într-adevăr, de universul de mult ştiut al operei lui Sadoveanu, dar relatarea întîmplărilor nu mai are acea particularitate a legăturilor indestructibile cu *inaltul;* dimensiunea lor nu mai este una *transcendentă*. Deposedată de valenţele ei spirituale, ce vin dintr-o tradiţie arhaică, lumea de la «Păuna Mică» rămîne, sub raport *«realistic»* — cum pe bună dreptate observa Eugen Simion — schematică, *«fără interes literar»*. (Vezi: *Scriitori români de azi*, vol. II, Editura Cartea Românească, 1976, p. 10). Departe de a surprinde tonusul vital al realităţilor timpului, *Păuna Mică*, ca şi, mai apoi, *Mitrea Cocor*, proiectează, cel mult, sub ochii noştri, un *basm*. Sadoveanu, care de multă vreme încetase de a mai vorbi vremii sale altfel decît prin *parabole*, adoptă acum această formulă epică, hiperbolizînd prezentul în căutarea unor sensuri majore.

[1] După cum arată Northrop Frye (*The Great Code: The Bible and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982, p. 134), *«cuvîntul grecesc pentru revelaţie*, apocalipsis, *are sensul metaforic de dezvăluire sau descoperire, după cum cuvîntul pentru adevăr*, aletheia, *începe cu o particulă negativă care sugerează că adevărul era considerat la origine ca fiind ceva revelator...»* De altminteri, cuvîntul revelaţie are etimologic în compunerea sa termenul *velum*, adică văl, draperie, cortină. Semnificativ e faptul că în engleză verbul *to reveal* (re-veil) are un dublu sens; el înseamnă: 1) a acoperi din nou cu un văl şi 2) a trage vălul, în sensul de a-şi descoperi trăsăturile feţei sau a se dezvălui pe sine.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

văluri, dar niște văluri care, prin transparența lor, nu acoperă (ascund) ci lasă să se vadă adevărul în toată goliciunea lui. Trebuie să spunem că romanul în totalitatea lui stă sub semnul transparenței.

Este necesar să facem aici o disociere. Avem de-a face: *a)* cu o transparență *vis-à-vis* de cititor, care nu întîmpină absolut nici o dificultate în a vedea ce se petrece în universul investigat de Filimon. Din acest punct de vedere, romanul se aseamănă cu o scenă unde, odată ridicată cortina, între spectatori și actori nu se mai interpune nimic, privirea se plimbă liberă, neobstrucționată de nici un obstacol. Pe bună dreptate, unul dintre condicarii prezenți la reprezentația cu *Italiana în Algir* îi spune unui confrate: «*Privește, te rog, mai cu băgare de seamă la ceea ce se petrece pe scenă și vei vedea că seamănă ca două picături de apă cu ceea ce se petrece în casa postelnicului Andronache Tuzluc*» (152)[2]. Această transparență se realizează în primul rînd prin marea pondere a vocii auctoriale, a mijloacelor stilistice puternic contaminate afectiv exploatate monosemic etc. Despre acest aspect s-a mai scris. *b)* Un mare grad de transparență între personajele implicate în trama romanului.

În ceea ce privește *a)*, trebuie să spunem că prin efectul de transparență se elimină suspansul, adică una dintre cele trei surse de interes într-un text epic, precum și misterul. Ce se va întîmpla? și De ce s-a întîmplat? sînt lipsite de noimă, răspunsul la ele fiindu-ne furnizat de autor din capul locului. Mai rămîne ironia, care se naște atunci cînd cititorul cunoaște răspunsurile la aceste întrebări iar personajele nu — cazul *in spe* al *Ciocoilor*... Iată, deci, pe lîngă evoluția lui Dinu Păturică, încă un element de maximă însemnătate în cotarea *Ciocoilor*... drept roman istoric.

Vălul are dublu un sens: unul propriu și unul figurat. În sens propriu, ca piesă vestimentară destinată acoperirii feței sau a capului, el apare în mod insignifiant în romanul lui Filimon. Personajele lui, contrar personajelor romanului gotic, de exemplu, nu uzează de văluri, măști, mantii, glugi. Ele nu se ascund în dosul perdelelor. Toate aceste elemente de recuzită întrebuințate de o Ann Radcliffe pentru a crea o atmosferă de mister se dovedesc de prisos lui Filimon. Întrebuințarea lor ar fi contravenit, fără doar și poate, strategiei lui narative.

În cîteva rînduri, totuși, vălul apare în mod explicit:

1. Banul C... «*privi pe domnitor cu un ochi în care cel mai mare fizionomist n-ar fi putut să descopere nici lingușire, nici servilism, ci numai ură și dispreț, acoperite cu vălul indiferenței*» (17).
2. Femeia «*ea singură, prin fatalul ei dar fermecătoresc, poate să arunce un văl de poezie asupra acestor plăceri*» (31).
3. În cursul primei întîlniri cu Dinu Păturică, Duduca «*pricepu fățărnicia chiar sub acest văl de prostatecă modestie*» (50).
4. Duduca «*ridicînd vălul dupe obraz, lasă să se vază acele frumusețî încîntătoare care răpiseră atîtea inimi*» (71).

După cum se poate observa din exemplele de mai sus, numai în (4) vălul are un sens propriu.

În sensul lui figurat, vălul poate fi interpretat, în termeni jungieni, ca «*persona*»[3] — după masca purtată în tragedia greacă — sau personalitatea care exprimă eul în relație cu lumea, rolurile pe care le joacă individul în procesul de adaptare la mediu. În exact acest sens apare vălul, la modul figurat, în cazurile (1) și (3).

Aparițiile vălului, cu sensul lui propriu și figurat sînt perfect acordate caracterului celor două personaje principale Dinu Păturică și Duduca, precum și arsenalului aruncat de ei în luptă: Dinu uzează de ipocrizie, o armă psihologică ce se cere ascunsă cu grijă pentru a-și atinge ținta, Duduca uzează, în primul rînd, de frumusețe, o armă care trebuie folosită pe față pentru a fi eficace. În exemplul (3), funcția vălului se înscrie pe linia generală a transparenței, în (4) ea este revelatoare. După cum se vede din (1), nici chiar Banul C..., un personaj pozitiv, în viziunea lui Filimon, nu scapă neatins de morbul disimulării, ceea ce spune suficient despre moravurile epocii. Ca și în cazul lui Dinu Păturică, prin al cărui «*văl de prostatecă modestie*» Duduca vede ca prin sticlă, «*Caragea era destul de fin ca să nu-i scape din vedere aversiunea ce avea banul către dînsul*» (27). Și în acest caz vălul este transparență.

Deși nu în mod explicit, ca văl, un substitut al acestuia, tulpanul, este prezent cu o semnificație revelatoare cu prilejul petrecerii date de Păturică: «*Ușa camerii se deschise și intrară mai întîi trei femei îmbrobodite la cap cu tulpanuri albe și înfășurate cu niște scurteici* [...] *Aceste femei* [...] *își scoaseră blănile și-și descoperiră capetele. Scoțînd acele îmbrobodeli ce le dau înfă-*

[2] Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, Eminescu, 1984. Pentru celelalte citate din Filimon am folosit ediția de mai sus. Numerele din paranteze se referă la paginile din text.

[3] Cf. C. G., Jung, *The Collected Works of*, New York, Pantheon Books, 1953, VII, pp. 156–162.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţişarea unor femei ieşite din haremurile turceşti, ele rămaseră cu feţele astfel precum le făcuse Dumnezeu, adică tinere şi plăcute ca ale unor zine » (117).

Să notăm că şi în exemplul de mai sus, vălul are o funcţie revelatoare. În fine, iată-l şi pe Costea Chiorul *«ajungînd la poarta caselor postelnicului, îşi ridică gulerul giubelei în sus şi lasă caucul pe ochi, ca să nu fie cunoscut de slugile curţii »* (160). Lipsa oricărei intenţii a autorului de a cocheta cu misterul prin folosirea vălului (caucul) nu poate fi pusă în discuţie.

Am folosit mai devreme cuvîntul *«persona »*. Prin întinderea şi funcţia jucată în dinamica romanului lui Filimon, masca-rol ar merita un studiu aparte.

Ne limităm acum doar la semnalarea a două pasaje unde masca apare, tot în sens figurat, în acord cu preferinţa manifestă a autorului *Ciocoilor...* de a apela la imaginea vălului într-o dimensiune psihologică. În Prolog sîntem preveniţi că *«Ciocoiul îşi ridică masca ipocriziei de la ochi »*, iar mai tîrziu, vorbind despre kir Costea, ni se atrage atenţia că tot ceea ce făcea bogasierul *«le făcea sub masca omeniei şi a dreptăţii »* (65). Două faţete ale aceleiaşi măşti: ipocrizia şi omenia (dreptatea).

Se zice despre ochi că sînt ferestrele sufletului. *«Ochii tăi turburaţi şi faţa-ţi palidă mă fac să crez că în sufletul tău se petrece ceva neobicinuit »* (28), îi spune Caragea Banului C... Ochii, prin urmare, sînt, în primul rînd, obiectul unei severe cenzuri într-o lume care stă sub zodia disimulării, a parvenitismului. Ochii trebuie să vadă (ochiul este vederea în acţiune, spune Nichita Stănescu în poemul *Vedere în acţiune)*, să culeagă informaţii despre mediul înconjurător, dar, în acelaşi timp, ei nu trebuie să trădeze ce se petrece în dosul lor. Privirea personajelor filimoneşti, cu o notabilă excepţie (Andronache Tuzluc), are o mare acuitate, asemenea privirii animalelor de pradă. Filimon însuşi afirmă despre Duduca, în termeni expliciţi, că *«era vicleană ca o vulpe »* (50), iar despre tăcerea în care Dinu Păturică şi Duduca se observă, că seamănă cu liniştea aparentă *«a două fiare »* (50). În general, Dinu Păturică nu-şi expune ochii interlocutorului, mai ales cînd acesta este duşmanul lui, Andronache Tuzluc. Dacă ar fi fost femeie şi i-ar fi ascuns, poate, sub un voal. Ca bărbat, îşi pleacă doar privirea (un gest ambiguu), pentru a-şi pune, la adăpost sufletul. Cînd se înfăţişă lui Andronache Tuzluc, pentru prima oară, Păturică *«se apropie de postelnicul ţinînd capul plecat pînă la pămînt »* (16). Mai tîrziu, cînd postelnicul îi cere s-o spioneze pe Duduca, *«uşa se deschise şi intră Păturică, cu ochii plecaţi în jos »* (42) şi înaintă *«cu mîinile puse pe piept şi cu ochii plecaţi către pămînt »* (42). Nu în acelaşi sens ne informează Stendhal despre Julien Sorel că, pe cînd era în seminarul teologic — o adevărată şcoală a făţărniciei, — *«Mişcările ochilor, de pildă, îi dădură multă bătaie de cap. Nu fără pricină în asemenea locuri ochii se ţin plecaţi »*[4]? Iată, că, dincolo de asemănarea tipologică dintre Julien Sorel şi Dinu Păturică, descoperim şi o strategie comună celor doi pusă, în slujba unui ţel comun.

Şi Maria îşi pleacă ochii către pămînt (22); ea din pudicitate, Păturică din ipocrizie. Maria îşi revelă, astfel, o calitate. Păturică îşi ascunde un defect. La fel procedează şi fetele lui Kir Costea: *«cînd pentru prima oară se prezintă vreun tînăr în casa bogasierului, fetele, şezînd pe cîte un scaun, cu ochii plecaţi în jos, simulau o modestie demnă de sfînta Cecilia »* (66).

Dacă ochii sînt ferestrele sufletului, privirea plecată este un văl aruncat asupra sufletului. Ochii sînt transparenţă sau opacitate, pot dezvălui sau ascunde, potrivit dublului sens pe care-l are verbul *to reveal.*

Spunem că în fauna filimonească singurul personaj lipsit de organul vederii este Andronache Tuzluc. Lucrul este explicabil. Iubirea se interpune între el şi restul lumii asemenea unui văl opac: iubirea faţă de fica Banului C..., iubirea faţă de Duduca; două iubiri deplasate: una cu mult peste statutul lui moral, cealaltă de-a dreptul fatală prin statutul moral al partenerei. *«Amorul este orb »* (36), ne spune Filimon, iar postelnicul *«era orbit cu totul de amorul Duducăi »* (73). Iubirea faţă de Maria îl duce la conflict deschis cu stăpînirea, iubirea faţă de Duduca îi precipită sfîrşitul. Această orbire poate fi interpretată în termenii filosofiei lui Jung drept *«umbră »*[5] sau distanţa dintre eul aşa cum este şi cel potenţial, dintre ceea ce este eul şi ceea ce vrea el să înfăptuiască. Iubirea, ca umbră, faţă de Maria îl împiedică pe postelnic să vadă că aspiră la o lume interzisă lui prin înaltul ei standard etic, iubirea faţă de Duduca îl împiedică să vadă *«maşinaţiunile »* lui Păturică, *«preabunul şi onorabilul »* Păturică, tot aşa după cum

[4] Stendhal, *Roşu şi Negru; Cronica anului 1830*, trad. de Gellu Naum, Cluj, Dacia, 1971, p. 189.
[5] Cf. C. G. Jung, *op. cit.*, New York, Pantheon Books, 1959, IX, pp. 8–10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Othelo nu vede intrigile lui Iago din prea mare dragoste față de Desdemona. Din acest punct de vedere, Andronache Tuzluc este, *toute proportion gardée*, un Othelo balcanic. Tratamentul în tonuri ironice al cazului Andronache Tuzluc este mai presus de orice dubiu.

Un substitut dintre cele mai interesante al vălului este fereastra. Prin definiție, fereastra este un obiect transparent sau opac (dacă are sticlă mată, perdele, jaluzele etc.), închis sau deschis, luminat sau întunecat. În fiecare dintre aceste ipostaze, fereastra este purtătoarea unui simbolism anume, contractul cu lumea se poate realiza univoc, în ambele sensuri, deloc. Iată-l pe Dinu Păturică, instalat în casa lui Andronache Tuzluc, dînd *«o privire repede și disprețuitoare camerei sale, apoi deschise fereastra și începu să se uite prin curte»* (18). Ceea ce-i văzură ochii este revelator: *«Privi cu băgare de seamă mulțimea de găini, gîște, rațe, claponi, cocori și călifari ce furnicau prin curtea boierească...»* (18). Revelator pentru Dinu, care se vede ajuns *«în pămîntul făgăduinței»* (18), revelator și pentru cititor: enumerarea soiurilor de păsări care populează curtea postelnicului ne dezvăluie în mod elocvent caracterul vulpesc al ciocoiului în devenire. Substratul ironic al textului este evident.

Dacă în exemplul de mai sus fereastra este un văl care revelă lumea dinafară, în exemplul următor fereastra este un văl care revelă lumea dinăuntru: Andronache Tuzluc *«se apropie de ferestrele casei din care ieșeau suavele accente și văzu, cu destulă surpriză, o femeie junăă...»* (32).

Ambele funcții ale ferestrei sînt excelent puse în valoare de Filimon în legătură cu Duduca. Dacă a privi înseamnă a fi privit, Duduca *«simțea o plăcere din cele mai mari a privi dupe fereastră pe toți trecătorii»* (35). Desigur, privea nu doar pentru a vedea, dar și pentru a fi văzută. Așa se face că *«un june dintre aceștia* [...] *văzu pe greaca noastră* [stînd la fereastră] *și se înamoră de dînsa»* (36). Conștientă de această dublă funcție revelatoare a ferestrei, Duduca, în tentativa ei de a-l seduce pe Păturică, *«văzînd rezistența ciocoiului, se ridică după sofa și, după ce dete o aruncătură de ochi la fereastră, îl luă de mînă»* (56).

Dacă fereastra poate revela o prezență, ea poate să revele și o absență. Ruinat, Andronache Tuzluc își îndreaptă pașii spre casa Duducăi (ea între timp fugise): *«privi ferestrele casei, dar în locul luminei ce altădată îi încînta vederile, de astă dată nu văzu decît un întuneric foarte gros»* (175).

Nici fereastra nu scapă tratării în tușe ironice. Descriindu-ne locuința lui Păturică, ajuns pe culmile sociale visate, Filimon ne spune că *«cele două ferestre dinspre uliță erau împodobite cu mai multe glastre de flori, printre care se deosibeau mai ales maghirani, trandafiri și cîțiva endrișaimi, ce împleau atmosfera camerii de un miros nu așa de plăcut, cît era de pătrunzător»* (106).

În contextul celor arătate pînă acum, marea frecvență a verbului «a vedea» și a sinonimelor lui pe parcursul romanului este nu numai perfect acordată cu intențiile stilistice ale lui Filimon, dar și obligatorie. A vedea este nu numai un mod de a pune stăpînire pe lume, ci și o garanție a adevărului. Privirea pe care o aruncă Dinu Păturică de pe fereastra cămăruței sale spre curtea postelnicului nu are nimic din obiectivitatea rece a camerei de filmat; ea este o manieră activă de apropiere cu anticipație a tuturor bunurilor revelate de privire. Minuția inventarului este o dovadă că ceea ce vede Păturică nu este o simplă iluzie, ci un adevăr mai presus de orice îndoială. *«Sînt adevărate toate astea?»* (83) întreabă Dinu Păturică pe țăranii care i se plîngeau de abuzurile zapciului. *«Uite, cocoane, cum te văz și cum mă vezi»* (83) i se răspunde; cît despre postelnic, el se jură să n-aibe parte de ochi dacă știe ceva (74).

Din această cauză, privirea stă sub semnul culpabilității. Astfel se explică sfatul dat de Niculăiță (un om care a văzut multe la viața lui) lui Păturică: *«Să închizi ochii și să-ți cauți de treabă»* (48).

Și a revela, în sensul de a dezveli, stă în spațiul epic filomonesc sub același semn al vinovăției. *«Adevărul este marfă proastă»* sună unul dintre capitolele *Ciocoilor...* Și astfel Gheorghe plătește scump dezvăluirea netrebniciei lui Păturică. Păturică, în schimb, mai avertizat, nu-și revelă planurile nici chiar aliatului, Duduca: *«Ținta lui era să mănînce starea postelnicului.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Greaca avea tot această tendință vicleană. Păturică o simțise din purtarea către dînsul, dar, ca om cuminte ce era, el vrea să o aducă în stare a-și declara însăși acea dorință » (61).

După cum s-a observat în exemplele date, imaginea vălului este pusă în valoare de Filimon, cu excepții total nesemnificative, într-un sens figurat. Acest lucru vine, parcă, să-i contrazică pe cei exegeți care-i reproșează autorului *Ciocoilor*... lipsa finețiii psihologice.

Trebuie să spunem, în sfîrșit, că imaginea vălului, în toate ipostazele lui, este utilizată de Filimon aproape în exclusivitate în prima parte a romanului, și era firesc să fie așa. În perioada de vîrf a evoluției lui Păturică, din momentul în care devine stăpîn pe situație, tot ceea ce ține de disimulare nu-și mai găsește justificarea într-o luptă care se deplasase în teren deschis. Este clipa în care, după cum ne previne Filimon în Prolog, «*Ciocoiul își ridică masca ipocriziei de la ochi și se arată lumei în mizerabila și urîcioasa nulitate a sufletului său cel mic*».

FENOMENOLOGIA IMPRESIONISMULUI CRITIC LA E. LOVINESCU

(II)

Eugen TODORAN

În reluarea considerațiilor despre impresionismul critic în ediția definitivă a *Criticelor*, «*centrele de lumină*» ale operei scriitorului, către care tinde actul critic, sînt numite «*principiile generatoare*», pe care impresia le implică, la care impresionismul ca metodă critică ajunge intuind *totul* și ocolind accesoriul, *părțile*, pentru reducerea expresiei unei idei la elementul său esențial, «*nu printr-o laborioasă analiză, ci pe calea simplei emoțiuni estetice*». «*Principiile generatoare*», am spune altfel, ale «*genezei gîndirii poetice*», aparțin criticii fenomenologice, pentru care *părțile* sînt gîndite în *întregul* lor, un «*tot interior*» al operei, «*plin de înțeles*», ce presupune în actul critic o «*reculegere cuprinzătoare*» a sensului obiectului estetic. Adaptînd terminologia metodei fenomenologice, într-o glosă asupra criticii putem identifica o «reducție» a expresiei poetice, prin actul critic, la un *cogito* al gîndirii poetice: «*Critica poate fi în multe feluri înțeleasă. Mai presus de toate, este această rază, ce sferdelește întunericul, purtînd bucuria luminii pretutindeni, oprindu-se acolo unde trebuiește, arătînd aspectele felurite ale lucrurilor, ca niște fațete de cristale, împrăștiind focuri înmiite. Critica e raza de inteligență cordială ce străbate opera artistului. Ea îi luminează adîncurile, mărindu-i frumusețile sub căldura admirației pricepătoare, ce se oprește cu deosebire asupra părților bune pentru a le da mai mult relief*».

«*Fațetele de cristale*», «*împrăștiind focuri înmiite*», la care actul critic ajunge «*sfredelind întunericul*», ne duce spre poetica «operei deschise», care pentru U. Eco este o configurație semnificantă în interiorul unui sistem, înțeles ca un «*cîmp de posibilități semantice*», și care face ca opera de artă, «*închisă*» în perfecțiunea ei organică, deplin încheiată, să fie în același timp «*deschisă*» în multitudinea ei de înțelesuri, pentru interpretul care o «*reinventează într-un act de congenialitate cu autorul însuși*»[5]. U. Eco dă ca exemplu de primă poetică conștientă a operei deschise *Arta poetică* a lui Verlaine: «*muzică înainte de orice*», deci o poetică a sugestiei, care scoate din interioritatea operei un răspuns profund, elaborat prin tainice consonanțe, ca forme de comunicare a indefinitului poetic. Și să citîm acum mărturisirea lui Lovinescu, în care își descrie evoluția criticii sale, de la *Pași pe nisip* la *Critice*, pentru explicația originii «muzicale» a metodei lui: «*Îndărătul oricui studiu al meu... am simțit întotdeauna prezența unei stări sufletești unice, fără de care capacitatea de speculație verbală sau ideologică și, deci, de creațiune artistică, este anulată; ea constituie tonalitatea de bază, nota muzicală ce se strecoară în întreaga arborescență a construcției critice, pentru a-i organiza foșnetul într-o armonie perceptibilă; de la vitalitatea ei inepuizabilă își trag seva toate inextricabilele ramificări și nervuri, precum din unitatea ei elementară își organizează propria unitate* [...] *Într-un cuvînt, punctul de plecare al oricărei opere critice e numai aparent în elementul noțional; căci, dacă îndărătul acestuia nu s-ar afla substanța generatoare a stărilor muzicale, speculația, din care constă arta, n-ar avea vitalitatea necesară*». În impresionismul criticului calea analizei, pentru a ajunge la impresia elemen-

[5] Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, 1969, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tară, la nota de bază sau muzicală a operei, este intuiția: *«Intuită, adică transplantată din conștiința artistului în conștiința criticului, această notă muzicală ar rămîne acolo, armonie adormită în strunele unei viori, dacă la rîndul său criticul n-ar avea putința de a o comunica cititorului»*.

Chiar dacă scopul memoriilor lui Lovinescu n-a stat în *«precizarea realizărilor, ci în schițarea intențiilor»*, pagini ca acestea, ca și altele, îndreptățesc considerarea lui ca un «critic simbolist», numai că este necesară o anumită delimitare: Simbolismul criticului nu este același cu simbolismul scriitorului, în actul de comunicare a celui dintîi, cu cel din urmă, prin opera acestuia. Căci există două feluri de impresii, după planul acțiunii lor: impresia comună, constînd în prelungirea faptului literar sau obișnuit într-o emoție de natură omenească, și impresia artistică, absolută, deși noțională, adică sentimentul estetic, și care rămîne temeiul criticii literare, în baza distincției între impresionismul liric în critică și critica impresionistă. Sau, ca să citäm imaginea adecvată a comentatorului metodei aplicate de Lovinescu: *«Poezia și critica se servesc în fond de aceleași mijloace, cu deosebirea că una este expresie iar cealaltă impresie. Astfel înnotătorul ce se aruncă de sus în bazin se izbește, în clipa în care atinge luciul verde al apei, de propria sa imagine, sosită, invers, spre suprafață, din fundurile oscilatoare, ca un triton»*. În același sens susținea și Lovinescu că părerile criticului nu sînt simple impresiuni, ce la avem cu toții, pe atît de numeroase, pe atît de schimbătoare. Și ele nu sînt simple impresiuni nici chiar dacă sînt uneori foarte subtile și mai întemeiate decît ale noastre, căci, în acest fel, cercetînd opera unui scriitor cercetăm sufletul scriitorului însuși, adică ceea ce el a pus din sufletul lui în operă, iar criticul nu se oprește doar la *impresie* ci trebuie să se ridice la *idee*, care nu este o abstracțiune, ci elementul *esențial*, «modelatorul» imaginii sensibile în «totul» operei, privită de actul critic nu de la «margine», ci din «interiorul» lui.

Metoda criticului, deși susține modalitatea sugestiei în locul comunicării directe a ideilor în poezie, nu constă, totuși, într-o intuiție eliberată de orice sens noțional al cuvîntului, în actul critic. În actul de congenialitate a criticului cu autorul însuși, cel dintîi *«reinventează»* opera celui din urmă, cum spune Lovinescu însuși, *«nu numai pentru a produce o sugestie, ci a trezi o convingere»*. Deci intervine o schimbare de ton în ultima fază a criticii lui Lovinescu, înlocuind incertitudinea primei etape cu ridicarea treptată a impresionalismului spre *«un relativism estetic pur principial, rătăcit la teoria esteticii»*, schimbare luată de alții drept «dogmatism». Termenul de «dogmatism», prin care este denumită această limitare a scepticismului impresionist, este un termen inadecvat astăzi, prin sensul lui de «absolutizare», folosit pentru a indica fixarea judecății estetice pe principii sigure, neschimbătoare, ce vin, cum spune G. Călinescu, *«dintr-o disciplină miniaturală a ideilor, dintr-un simț al respirației gîndirii și a pateticului ideologic»*.

Așadar pentru E. Lovinescu în intuiția valabilă a marelui critic constă principiul de autoritate în judecata estetică a criticii literare. El ferește impresionismul de primejdia rătăcirii în desișurile fanteziei lirice chiar înainte ca actul critic să fi ajuns, dincolo de simpla impresie, la centrul luminos al operei, la *«vatra»* de unde pleacă lumina spre margini, în desenul care ne dă masca «definitivă» a înfățișării morale a unui scriitor. Din fazele evoluției criticii lui ne explicăm acum în ce fel *«pașii pe nisip»* ai primelor volume, dominate de impresionismul liric în actul critic, se schimbă, în ultimele volume, în *«vetrele de lumină»* ale criticii impresioniste, ca descriere fenomenologică a obiectului estetic: umbra scriitorului în conștiința criticului, prin reflecțiile ce opera însăși le deschide ca «obiect» al judecății estetice, este *«eidosul»* gîndirii poetice, unde ochiul criticului poate pătrunde ca *«o rază de inteligență»* ce sfredelește întunericul, luminîndu-i adîncurile. Căci, am spune, după G. Picon: *«Opera se vrea comparabilă cu un soare: dorind să fie văzută, fără îndoială, însă într-o uimire admirativă care nu permite cercetarea obiectivă»*[6]. Și dacă conștiința critică însoțește opera așa cum umbra ne urmează pașii, adevărata însemnătate a criticii, cum ar spune Lovinescu, nu și-o trage din însuși cuprinsul ei, ci din greutatea pe care i-o bănuim noi, ea nefiind făcută pentru a fi admirată, ca operă de artă, ci pentru a sădi în conștiința noastră o convingere, în dialogul conștiinței creatorului ei cu conștiința criticului, în «interiorul» ei întreținut. Un *«demon al substituției»*, cum îi zice G. Picon, ea refăcînd în permanență ce este «dat» într-un «tot» al operei, ce rămîne astfel «deschisă» pentru critic în diferitele trepte ale refacerii lui. Un «demon al mutației», am spune, identificat cu conștiința critică, pentru Lovinescu o mutație care face posibilă refacerea operei din «interiorul» ei, în funcție de legalitatea sa internă, chiar dacă *«eidosul»* rămîne încă inaccesibil pe deplin în oscilațiile impresionismului. «Revizuirile» criticii lui țin de această legalitate, ele nu sînt niște modificări de suprafață, ci niște *lecturi* diferite, la nivelul multiplicității «ideilor» pe care gîndirea critică încearcă să la «regăsească» în interiorul gîndirii critice. *«Vigoarea criticii nu înseamnă rigiditate»*, spune S. Doubrovsky pentru motivarea ieșirii din simplul

[6] Gaëtan Picon, *Scriitorul și umbra lui*, București, 1973, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

impresionism, căci «*mișcarea ei de totalizare nu poate să ajungă la o totalitate de cunoaștere, și nici efortul ei de unificare la o unitate a sensului. Știe că este o dialectică vie, deci incompletă. Desigur, știe de asemenea că are posibilitatea de a circumscrie, cu tot mai multă precizie, focarul radiant al operei de artă (de aceea implică un cadru de gîndire); și mai știe că nu poate stabili o ecuație exactă între internaționalitatea profundă și toate semnificațiile pe care le propune ea (de aceea nu poate fi sistem)*»[7]. Sau, cum se exprimă Starobinski, citat în același loc: «*Privirea critică nu este ochiul imobil al unei camere de luat vederi, fixată într-o poziție bună; este „ochiul viu" care se mulează fidel, prin tatonări succesive, pe obiectul pe care îl privește*»[8]. «*Obiectul*» privit de ochiul criticii este «totul interior» al operei, într-o descriere fenomenologică a universului ei, și dacă metoda fenomenologică știe că dialectica ei este incompletă, ca dialectică vie ce are ca obiect opera deschisă, cu atît mai mult știe critica impresionistă, pe măsură ce ea rămîne în cadrul impresionismului fără deschidere spre profunzimea ideii interne a operei, doar însoțește opera, așa cum umbra ne urmează pașii, în lumina operei, comparabilă cu un soare. Și deci, la întrebarea pusă de Starobinski: Nefericirea criticii să fie oare o tragedie? răspundem, pentru Lovinescu, că «nefericirea» criticii este «viața» criticii: Nu există o carte «definitivă» de critică literară, pentru literatura care *se face*, și nici chiar pentru cea *făcută*, pentru că la fiecare reluare a operei actul de conștiință al criticii, cu rolul de subiect cunoscător, este într-o permanentă *mutație*, redescoperind acele elemente care, ca părți ale unui întreg, dau întregului o valabilitate permanentă, ca și cum opera se recreează de fiecare dată într-o nouă «*fațetă*» a ei, receptată de conștiința critică prin «*raza de inteligență*» care îi luminează adîncurile, mărindu-i frumusețile, cum se exprimă criticul: «*Impresionismul „meu" (atît cît poate fi ceva al cuiva), nu e nici relativism, nici diletantism, nici scepticism, ci după cum am mai arătat-o, un proces firesc al unor spirite de a prinde dintr-o dată și cu lesniciune părțile fundamentale, trăsăturile temeinice ale lucrurilor, ale oamenilor; într-un cuvînt: ale firii, în ceea ce privește pe artiști, și ale operelor de artă, în ce privește pe critici, și putința de a le reda apoi prin mijloace simple, elementare, dar energice. Atît și nimic mai mult*».

Ultima precizare a criticului vrea să spună, într-o formă voit simplă, că și operele artiștilor sînt ca și oamenii, «ființe», nu doar «obiecte materiale», ele avînd, pe lîngă formele lor exterioare ale expresiei și un lăuntru, care aduce obiectul în evidența conștiinței receptoare, devenit astfel el însuși conținut de conștiință, într-un acord mereu reînnoit între operă și cititor, de la conștiința artistului la conștiința criticului. Critica este deci *participantă*, în accepția pe care M. Raymond o propune: în loc să contemple în mod admirativ obiectul, ea trebuie să acționeze în operă pentru a o recrea, în adîncurile ei, mărindu-i frumusețile, printr-un act *sui generis*, un proces firesc al unor spirite în capacitatea lor de a prinde dintr-o dată *esențialul* în *fenomenul* artistic. Este o definiție a *spiritului critic*, «*atît și nimic mai mult*», această indicație a lui Lovinescu asupra regulei căutării esențialului în relația lui cu *valoarea* pe care actul artistic o dă lucrurilor, oamenilor, operelor de artă, ca urmare a unei judecăți critice de valorificare: «*acțiunea binefăcătoare a scafandrului ce se scufundă în adîncul oceanului pentru a pescui perla rară*», cum își încheie el «*glosa asupra criticii*».

Cît de mult stă sub semnul impresionismului lui Lovinescu critica literară estetică nu este greu de dovedit. A fost numită «*creatoare*» această critică, o critică a «*frumuseților*», «*înțelegătoare*». G. Călinescu spunea în această privință în 1931: «*Lovinescu este singurul și cel dintîi cu adevărat critic al literaturii române și este de prevăzut că orice vegetație viitoare de acest fel va apare în țărîna trunchiului său*». Iar Șerban Cioculescu spunea, în 1937, că Lovinescu «*a ridicat scrisul critic la o demnitate artistică... a izbutit prin eminente calități literare să ridice critica la un gen literar*». Critica ridicată la această demnitate însemnează recunoașterea ei ca o *creație* literară, într-o «coincidență» posibilă cu opera litarară. Este o critică ce nu propune un *sistem*, aplicat din afară fenomenului literar, ci numai o *semantică* a textului literar, capabilă să asigure o totalizare ipotetică a sensurilor ce se constituie în «totul» operei, preluat de actul critic al valorificării ei în judecata estetică. Este vina de aur a moștenirii criticului, împrospătată desigur de disputa criticilor contemporani, ca resursă pentru o metodologie adecvată într-o literatură care *se face*, într-o dialectică *vie*, în structuri și modele pe care categoriile istorice ale fenomenului literar le impun prin dialectica evoluției lui în timp.

În dialectica timpului istoric impresionismul critic al lui E. Lovinescu relativează valoarea fenomenului literar în funcție de subiectivismul receptării ei în judecata estetică, după observația de ordin general privind *mutația valorilor estetice*: «*Estetica se pulverizează, așadar, în principiu în tot atîtea estetice cîți indivizi sînt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne inoperantă*». Prin conceptul de subiectivism, ce se suprapune cu cel de relativism în judecata estetică, criticul va respinge orice doctrină estetică «*științifică*»,

[7] Serge Doubrovsky, *De ce nouă critică ?* București, 1974, p. 272.
[8] Ibidem, p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a cărei bază este studiul generalului, după cum respinge și orice «sistem» care să organizeze creația după structuri exterior determinate, în afară de «sistemul» propriu, ce rezultă din organizarea «părților» în «întregul» operei. Dar criticul, în acest relativism al mutației valorilor estetice, nu va respinge *valoarea*, în relația ei cu subiectivitatea care o relativează, chiar dacă nu i se recunoaște prin aceasta o independență față de subiect. Valoarea, strîns legată de fomele civilizației în permanentă mutație istorică, este *variabilă* tocmai în funcție de o totalitate de condiții configurative ale vieții omenești, de un *«spirit al veacului»*, sau un *«saeculum»*, care particularizează valorile culturii umane, «relativizîndu-le» istoric. Este ideea principală a *mutației valorilor estetice: «Neexistînd un frumos invariabil, uniform aplicabil tuturor conștiințelor, nu poate exista nici o estetică științifică pe baza studiului, al universalului. Creație a spiritului omenesc, fără existență obiectivă, frumosul se realizează în percepția individului, așa că, de nu poate fi determinat științific, într-o imobilitate absentă, poate fi, totuși, studiat istoric în mobilitatea lui, adică în seria de formule, expresii tangibile ale unor idealuri estetice»*. Și astfel, adăugăm noi, conștiinței critice, din planul subiectivului, îi corespunde nu doar un subiect obiectivizat, într-o absolutizare a lui, ci un obiect extern, care este *valoarea*, în relație cu subiectivitatea, și pe care actul critic o gîndește încadrată în *«spiritul epocii»* într-o *«mutație a valorilor»*, deci într-o realitate istorică «mișcătoare» în obiectivitatea ei, fără a-și pierde prin aceasta proprietatea ei de a fi valoare pentru conștiință, și numai pentru conștiință, adică din momentul în care, existentă fiind «în obiect», conștiința ia act de existența ei, și fără de care actul critic însuși nu este cu putință. Și astfel, *mutația valorilor estetice*, pe care criticul o teoretizează, nu este decît o prelungire, în *istoria* variațiilor sentimentului estetic, a *mutației conștiinței critice*.

Ca urmare a «relativizării» valorilor culturii umane prin dependența lor de condițiile istorice, de *«spiritul veacului»* și nu de momentul particular istoric, literatura este un fenomen *istoric*, obiectiv existent, operele literare aparținînd, prin geneza lor, unor curente și mișcări culturale, implicînd astfel o anumită «stare de spirit» prin modul de a fi și a simți al autorilor lor, și care întemeiază adevărul judecății estetice pe o anumită optică a valorilor privite în timp. Cînd criticul se va gîndi să scrie o *Istorie a literaturii contemporane*, o va concepe ca o istorie a valorilor estetice și nu ca o prezentare a cadrului lor cultural, cum N. Iorga o concepea în *Istoria literaturii* lui. Primul capitol, despre ideologia literară, și cel despre evoluția criticii literare vor fi contopite în redactarea compendiului lucrării, iar ultimul capitol, în prima redactare a aceleiași lucrări, va fi despre mutația valorilor estetice, o explicație teoretică a ideii generatoare a întregii lucrări.

Sînt prea cunoscute controversele provocate de această lucrare de *istoria literaturii* scrisă de un *critic literar*. Reținem din ele că, dacă admitem obiecția lui G. Călinescu, că pentru Lovinescu istoria și critica este unul și același lucru, trebuie reluată și obiecția anterioară a lui Ș. Cioculescu, că criticul și-a revizuit judecățile critice, deși el pretindea că a revizuit valorile literare. Este un alt fel de a spune că în judecata estetică, motivată *istoric*, *Istoria* se construiește pe relația subiectiv-obiectiv în geneza operelor, în așa fel că, dacă menirea criticii să înțeleagă și să explice opera, după scopul «științei» literaturii, dar cu mijloacele «artei», teoria mutației valorilor estetice, inclusă în *istorie* pentru justificarea perspectivei operelor, corespunde mutației conștiinței critice în judecata de valoare a criticului. Întrebarea justificatoare este aceeași: Dacă gusturile criticului se schimbă în judecata de valoare, după permanenta lui apropiere de fațetele diferite ale operelor, de ce nu s-ar schimba și gusturile colectivităților păstrătoare de valori culturale, după propriile lor înclinații și aptitudini spirituale, în permanentă evoluție istorică? Este chiar obligatorie această mutație, de vreme ce relativismul este o lege a istoriei, el făcînd necesară concordanța între subiectiv și obiectiv în toate formele conștiinței creatoare de valori, inclusiv de valori literare, cît și în formele conștiinței de sine a literaturii, care este critica literară.

În *istoria criticii literare*, metoda lui E. Lovinescu nu este în acest caz «anacronică», ci *«sincronică»*, și așa trebuie înțeleasă actualitatea ei astăzi, în afirmația criticului că *«critica sincronică este preferabilă criticii istorice»*. Așa se identifică critica sincronică, de el practicată la vremea lui, cu critica modernă, cu critica vie, care își creează singură valorile, pe care istoria le păstrează în patrimoniul culturii, cu toată moștenirea ei de metodologie modernă, în sinteza de el definită: *«Critica e știință, istorie și poezie»*. Iar adeziunea totală a criticului la această metodă are o semnificație testamentară pentru orice *nouă critică: «A crea! a lua materia informă încă, curgătoare, și a o organiza, a o distribui în categoriile judecății estetice, a opera, deci, inedit, pe riscul propriei inițiative — nu există o menire mai nobilă și o satisfacție maimare»*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

HEGEL ŞI PLOTIN DESPRE UNITATEA OPEREI

Ne interesează, desigur, legătura între Plotin şi Hegel numai întrucît ea sugerează gînduri despre problemele actuale ale teoriei artei, şi întrebarea pe care o propun pentru cercetare este următoarea: unitate în diferenţă sau unitate în diversitate? Altminteri zis: de vreme ce opera literară, şi în special romanul, pretinde să strîngă într-un întreg varietatea lumii şi evenimentelor, cum putem gîndi în cadrul ei unitatea multiplului?

Două idei analoage îi singularizează frapant pe Plotin şi pe Hegel. Mai întîi, aceea de emanaţie, de autogenie a formei, de productivitate imanentă, care la alexandrin apare în noţiunea de procesiune, iar la german în conceptul de *Aufhebung*, depăşire, suprimare şi conservare. Apoi, aceea a unităţii de sens a istoriei, numită de primul *prónoia* şi de al doilea *«viclenie a raţiunii»*. Se poate spune că aceste două idei reprezintă un acelaşi mecanism originar, intuiţia intradiferenţierii, aplicat o dată asupra Aceluiaşi şi altă dată asupra Multiplului. O procesiune simplă creează Formele; apoi o procesiune complexă ordonează în timp haosul acestei mulţimi de identităţi, supunîndu-le unui şir ordonat de figuri de gradul al doilea, care sînt în sine la fel de raţionale ca şi primele. Creştinismul a făcut din *prónia* providenţa, iar Hegel a transformat providenţa în «viclenia raţiunii»; cu un plus de rafinare pe parcursul atîtor secole, noţiunea rămîne în esenţă aceeaşi. În treacăt fie spus, ambii filozofi ocupă faţă de creştinism o poziţie liminară. Plotin, contemporan cu Tertulian şi Origene, oferă, fără a fi creştin, esenţialul eşafodajului filozofic al creştinismului (care va fi construit de Augustin[1]), întemeiat tocmai pe sinteza lui între platonism şi aristotelism; şi această sinteză a fost un prim răspuns la o problemă care avea să rămînă crucială în filozofie timp de încă douăsprezece secole. Hegel este ultimul filozof creştin autor de sistem şi totodată cel care pregăteşte recuperarea formei vide a transcendenţei (ca negare a negaţiei şi evoluţie istorică orientată) de către gîndirea următoarelor două secole.

Şi Hegel şi Plotin gîndesc arta ca reprezentare reală, adică esenţială, naturală, a lumii. Inserîndu-se în schimbul social, arta, activitate în care se împletesc, la fel ca în multe altele, raţionalul şi iraţionalul, are nevoie de un temei raţionalizabil, de o justificare în care să-şi găsească sens şi transparenţă operaţiunile ei misterioase. În istoria gîndirii europene, acest temei n-a fost niciodată unic. Patru mari programe raţionale îşi împart, din epoca arhaică a Greciei şi pînă azi, sarcina de a integra arta printre celelalte instituţii sociale, înfăţişînd-o ca reprezentare, ideologie, izvor de emoţie şi receptacul de prezenţă. Programul reprezentativ a jucat, indiscutabil, în ciuda unor eclipse pasagere, rolul cel mai important în evoluţia artei, şi cei doi filozofi pe care-i evocăm aici s-au raliat la acest mod de a gîndi, excluzîndu-le aproape total pe celalalte. Printre teoreticienii reprezentării, ei se aşează pe o poziţie aparte în măsura în care, considerînd lumea ca evoluţie manifestată a spiritului, respectiv a raţiunii, văd în artă un mod de acţiune privilegiat, întrucît este un automorfism, o reflectare în oglindă a înseşi realităţii esenţiale. Mai schematic spus, pentru idealismul lor este un simplu pleonasm a spune că arta redă realitatea înzestrînd ideea cu formă sensibilă, deoarece însăşi realitatea nu este decît idee în formă sensibilă.

Raţiunea, spune Plotin *(Enneada* III, 2, 16), *«are aceeaşi legătură şi aceeaşi unitate ca şi subiectul unei drame* [drámatos <lógos>], *care este unul, în ciuda numeroaselor conflicte pe care le conţine. Dar drama acordă între ele toate aceste conflicte prin legătura pe care o introduce autorul în întreg; or, în univers există o raţiune unică, şi din unitatea ei vine conflictul între părţile separate.»* Viziunea artizanală pe care o aveau grecii despre lume capătă la Plotin forma pe care avea s-o păstreze de-a lungul întregului ev mediu: lumea este făcută de creator în acelaşi fel în care un meseriaş (sau un artist, căci anticii nu făceau nici o deosebire între aceste noţiuni)

[1] Despre providenţă în acest context v. Régis Jolivet, *Essai sur les rapports entre la pensée grecque et la pensée chrétienne. Aristotel et saint Thomas au l'idée de création. Plotin et saint Augustin ou le problème du mal*, J. Vrin, Paris, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucrează produsul muncii lui. Iar Hegel, în *Estetică*, susține că *«arta are chemarea de a concepe și înfățișa existența ca adevărată în aparițiа sau fenomenele ei, adică de a o concepe și reprezenta în potrivirea ei cu conținutul său adecvat și existent în sine și pentru sine»*[2]. Dacă arta și-ar propune să cunoască acest conținut în sine și pentru sine, ea ar fi atunci filozofie. Reprezentarea artistică se întemeiază tocmai pe medierea acestui conținut prin aparența lui, prin fenomenul lui, mediere al cărei succes programatic este *«adevărul»*, adică adecvarea între conținut și manifestare. Dar acest «adevăr» se înfățișează numai ca o etapă într-un drum mai lung, deoarece împlinirea spiritului are loc abia atunci cînd el se cunoaște pe sine ca pentru sine, fără asemenea medieri. «Adevărul» artei se situează numai pe plan pragmatic: *«adevărul constă numai în unitatea conștiinței cu acțiunea, și opera adevărată este numai acea unitate a acțiunii și a ființei, a voinței și a îndeplinirii»*[3]. Operația artei este opera spiritului pe o anumită treaptă a evoluției sale, iar realitatea pe care ea o înfățișează este realitatea spiritului în lucrările sale.

Dat fiind un asemenea concept de reprezentare, pe care-l putem numi *«realist»* prin aluzie la terminologia scolastică, opera literară, ale cărei forme eminente sînt tragedia, epopeea și romanul, se construiește prin reducerea Multiplului la Unul. Putem defini o artă «plotiniană» în funcție de conceptele de *prónoia* (bună guvernare a evenimentelor, în care tot răul este spre bine) și conversiune (impuls natural de întoarcere la Unul originar). Opera *«plotiniană»* este o căutare neostoită, o somație de explicații adresată lumii, pînda iluminării, vînătoarea sensului. Acest sens este de altminteri pretutindeni prezent, deși nu întotdeauna lizibil, și nu lipsesc personajele care să ni-l explice ori să ni-l repete la nevoie. Eroul plotinian nu poate trăi fără sens, și lumea i-l pune la dispoziție, însă mereu sub forme schimbate, astfel încît se poate spune că existența lui seamănă cu aceea a unui cimpanzeu care, în cușca unui etolog, trebuie neîncetat să rezolve probleme logice pentru a-și asigura hrana. În ciuda divergențelor de detaliu (care provin din amestecul mai multor influențe), romanul curtenesc ciclic corespunde foarte bine acestui model. De altfel și multe forme recente de artă dovedesc aceeași incontinență interpretativă, nelăsînd nici un eveniment netradus în veșnicul limbaj al temerarei consolări. În paradigma plotiniană, multiplicitatea pe care o implică *prónoia* se șterge oarecum în fața necesității absolute a conversiunii, a întoarcerii darului ființei către entitatea generatoare. Putem de asemenea defini o artă *«hegeliană»* în funcție de conceptele de violențe a rațiunii (care face ca necesitatea să se împlinească prin hazard și generalul prin particular) și de recunoaștere a realului ca un altceva al sinelui (proces prin care spiritul înaintează în lume). În timp ce opera *«plotiniană»* este un *Wanderungsroman*, opera *«hegeliană»* este un *Bildungsroman*, un roman al construirii sinelui. Prima se întemeiază pe o filozofie morală, cea de a doua pe o filozofie istorică. Dacă în *Wilhelm Meister* (1796 vol. I, 1821 vol. II) împlinirea potențialităților individuale joacă acest rol de *prónoia*, care dă unei durate trăite măsura inteligibilului, în romanul romantic se ridică deja proteste violente, dacă nu împotriva formei, care va fi păstrată, cel puțin împotriva conținutului senin al teodiceei hegeliene. În Franța era încă vie amintirea satirei lui Voltaire, care îl ataca pe Leibniz pentru a da o lovitură indirectă creștinismului. În țările protestante se conturase, de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, ideea că răul are autonomie de acțiune în lume, și că se încarnează prin urmare în personaje esențial malefice, care pot fi indivizi umani la fel de înzestrați ca și eroii *«pozitivi»*. Încă din 1749 juristul german Achenwall crease cuvîntul *«statistică»*, dar pînă pe la 1830 statistica era mai mult legată de demografie și economie decît de filozofia istoriei. Totuși, soarta oricărui soi de concept pe providență era deja pecetluită. Cincizeci de ani după Goethe, Tolstoi, în *Război și pace* (1865—1869), introduce indeterminismul în reprezentarea istoriei, fără însă a altera cadrele în care este gîndit locul destinului individual în destinul lumii; dar contestînd rolul lui Napoleon, în care Hegel vedea o *«încarnare»* a rațiunii, gînditorul rus pregătește subminarea mitului providențial de către anumite linii extremiste de reflecție. Se poate însă spune că ideea *«vicleniei rațiunii»* a exercitat o puternică influență asupra romanului european pînă la Flaubert exclusiv, și apoi asupra tuturor formelor de realism pînă în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Dacă narațiunea care se întemeiază pe o concepție neoplatonică, povestind o rătăcire și o descoperire, nu are propriu-zis unitate din cauza excesului unității în lume, reprezentarea inspirată de teodiceea hegeliană are dimpotrivă, printr-o falsă multiplicitate a destinelor umane, acel exces de unitate din care se naște un previzibil indiferent la formele individuale. În chip necesar, orice istorisire va fi *«bine legată»* și condusă la o fatalitate care se află *in nuce* în tendințele necesare ale lumii pe care o zugrăvește, în ciuda tuturor perturbărilor și opozițiilor (aici intervine rolul «util» al hazardului) care la un moment dat ne fac aproape să credem că deznodămîntul va fi altul. Ambele forme de artă se caracterizează printr-o anume liniaritate, ușor de sesizat pentru oricine cunoaște conceptul de reprezentare din care se nasc.

---

[2] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, București, vol. I, pp. 161—162.
[3] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Editura Academiei, București, p. 229.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Putem accepta astăzi unitatea liniară a operei (fie în teorie fie în practică), subordonarea Multiplului către Unul, procesiunea, conversiunea și providența transformate în rațiune artistică? Eu cred că nu. Și din motive filozofice, și din motive estetice, epistema contemporană refuză asemenea simplificări greoaie și desuete. Multiplicitatea nu mai sperie în veacul nostru și necesitatea unor cizme spaniole filozofice ne apare mult mai problematică. Primejdia unei *doxologii* generalizate este, în secolul în care tehnologia cunoașterii a căpătat o amploare fără precedent, cu mult mai mică decît îmbogățirea spirituală pe care mai multe investigații independente, în profunzimea sensului, promit să ne-o aducă.

Caracterizată sumar, etapa actuală în gîndirea asupra artei este o exploatare a problemei acelui *regressus ad infinitum* pe care grecii îl considerau o culme a ororii logice. Investigația modernă asupra limbajului a stabilit că validarea unui limbaj se poate face numai printr-un metalimbaj, a unui discurs printr-un metadiscurs, a unei *«povestiri»* (așa cum o înțelege Lyotard, ca narativizare a sensului lumii) printr-o *«metapovestire»*. Desigur că un metalimbaj se validează numai într-un meta-metalimbaj și așa mai departe. Se grăbesc însă cei care văd aici un regres la infinit, și, văzîndu-se împinși pe calea unei relativități găunoase, a unei «deconstrucții» infertile, găsesc pricină să respingă multiplicitatea ca atare, întorcîndu-se la visul unei unități pentru care nu se mai află decît forme depășite, crisalide abandonate pe drumul unei evoluții ireversibile. Regresul la infinit este o falsă problemă (născută din credința în primatul ordinii discursului asupra faptelor), deoarece infinitul aici nu poate fi nicidecum real; construcția unui metalimbaj, a unei metapovestiri este pur și simplu o sarcină, respectiv a cercetării științifice sau a imaginarului social. Astfel de sarcini au fost îndeplinite de multe ori în trecut și sînt îndeplinite și în prezent. În general, două sau trei metalimbaje ierarhizate constituie limita necesității de legitimare științifică, și nici nu poate fi vorba de o regresie la infinit. Exigența unei legitimări absolute este pur și simplu o credință mitologică, nostalgia unei transcendențe sustrase oricărui examen.

Cum putem să ne concepem semenul ca Altul, să-i acordăm un statut egal cu al nostru, așa cum cere etica modernă, dacă ne temem pe plan logic de un regres la infinit? Căci indivizii vor fi cu necesitate mereu Alții, iar statutul lor va diminua tinzînd către zero. La fel, pe planul valorii, alteritatea aplicată la infinit este un ferment de disoluție, care duce la nihilism.

Tot așa cum paradoxurile eleate nu reușesc să facă din regresul la infinit un argument pentru a nega posibilitatea mișcării, teama de relativism nu-l poate folosi pentru a nega multiplicitatea reală a lumii. Aceasta în primul rînd deoarece, dincolo de tehnologia logică a unei culturi, conceptul de valoare este inseparabil legat de orice efort uman: după cum de la valoare se conchide la acțiune, de la acțiune se conchide la valoare. Valoarea umană a unei investigații, a unei opere, și nicidecum inserția lor într-un mecanism filozofic de legitimare, dau adevăratul sens al artei și al gîndirii. Nu trebuie să concepem valoarea ca o entitate abstractă, ca o idee platonică, ci ca dualitate a efectului și a construcției. Numai segregarea actuală a culturilor, fenomen, să sperăm, trecător, duce la ignorarea actuală a dimensiunii eficace, active, a valorii. Dar dezvoltarea acestei linii de argumentație ar necesita contestarea celebrei *«iluzii naturaliste»* preconizate de G. E. Moore (filozof platonizant și romantic, în treacăt fie zis) și expunerea unor considerații care nu-și au locul în aceste rînduri. Mă voi mulțumi să critic conceptul de multiplicitate la Plotin și Hegel, să arăt că diferite epoci au cunoscut o artă a multiplului și să sugerez că în genere reprezentarea artistică (fiindcă în cadrul ideii de reprezentare am ales să discutăm aici) implică o multiplicitate de un tip pe care cei doi filozofi l-au ignorat cu bună știință.

Conceptul de multiplu le cuprinde pe acelea de diferență și de diversitate. Diferit este ceea ce posedă o proprietate în alt grad decît lucrul de care diferă. Intuitiv, diferența este nuanța unui continuu, vecinătatea a două puncte de pe aceeași axă. Faptul că nu sînt unul singur, ci două, este suficient pentru a da diferența. Făcînd referire la o proprietate unică, diferența unește deci lucrurile care diferă, le reduce într-o unitate pe care o suprimă. Dimpotrivă, diverse sînt lucrurile care nu se află într-o vecinătate măsurabilă, care nu posedă proprietăți compatibile. Legătura între diverse nu poate fi decît accidentală. Această problematică a fost elucidată de Aristotel și tot el a integrat-o într-un model coerent. Lumea se împarte formal în genuri. Ceea ce unește formele existentului în cadrul aceluiași gen este diferența. Diferind, elementele genului se așază într-o ierarhie ale cărei extreme sînt contrarii (posesia unei proprietăți și privațiunea). Diferența perfectă este chiar diferența contrariilor *(Metafizica* X 4, 1055 a). Dar aceasta nu epuizează noțiunea de multiplicitate, care referă în plus la deosebirile dintre ființe aparținînd unor genuri distincte. Între acestea, cum ar fi, zice Aristotel, mîna și încălțămintea, nu poate exista un interval comun și deci nu pot fi supuse împreună unei afirmații sau unei negații simultane. Același concept de diversitate îl are și Toma din Aquino *(Summa theologiae* I iij 8). Diversele nu diferă între ele, dar aceasta nu înseamnă că sînt identice. În fine Filozoful distinge o a treia clasă de multiplicitate, și anume variația individuală, care își află

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

naşterea în materie. «*Materia nu produce diferenţă*», spune Stagiritul (*Met.* X 9, 1058 b), deoarece ea e doar responsabilă de separaţia individilor (ca repetarea amprentei unui sigiliu în ceară), care nu e nici diferenţă interioară genului, nici diversitate exterioară lui, ci simplă individuaţie într-o aceeaşi formă de specie. Dacă acceptăm în istoricitatea lor noţiunile de gen şi specie, pe care biologii le admit şi azi, tripla distincţie operată de Aristotel în cadrul conceptului de multiplicitate este logic inatacabilă şi formează o unitate. De aceea Toma, care avea să fie condamnat *post mortem* pentru adeziunea lui la teoria individuaţiei, avea dreptate să scrie (*Summa th.* I 76, 2 ad 1 et 2): «*problema multiplicităţii unui lucru nu este alta decît aceea a existenţei sale*». Aceasta este concluzia concepţiei aristotelice, pentru care multiplicitatea existentului are precădere faţă de tentativele «*producţioniste*» (am zice azi) ale logosului.

Concepţia plotiniană despre devenirea universului reprezintă, cu toată valoarea ei istorică, o sărăcire a ideii aristotelice. Plotin escamontează pur şi simplu ideea de diversitate, pe care crede că o poate suplini postulînd interacţiunea transversală a *prónoiei*. Ca şi la ceilalţi neoplatonici, legăturile între genuri se limitează mai degrabă la fenomenul magiei[4]. Lumea are pentru Plotin o arhitectură sferică, orice punct exterior superficial (individul) fiind unit printr-o rază cu un punct interior central, unul şi acelaşi pentru toate razele. Fiecare rază corespunde unui gen, adică unei direcţii de emanaţie ce progresează prin diferenţe succesive de la origine pînă la contrariul Binelui în genul dat, care este simpla opacitate a materiei, privaţiunea absolută. Materia este deci ca o coajă sferică, inaccesibilă simţurilor noastre, de dimensiune infinită, reprezentînd limita de acţiune a unui «*Soare*» central, care este Unul[5]. Treimea exterioară a acestei sfere, mai puţin suprafaţa (materia), este lumea vizibilă. Dar între razele emanate, între drumurile de procesiune care sînt genurile lucrurilor, nu există nici o legătură.

Hegel respinge individuaţia ca problemă reală şi distinge numai între diferenţă şi diversitate. Diferenţa, spune el, «*este momentul esenţial al identităţii înseşi, care se determină pe sine în acelaşi timp, ca negativitate a ei înseşi şi diferă de diferenţă. ...diferenţa este ea însăşi şi identitatea. Ambele împreună constituie diferenţa: diferenţa e întregul şi momentul său. ...Acest fapt trebuie să fie considerat... ca temei originar al oricărei activităţi şi automişcări*»[6]. Este adevărat că Hegel face aici diferenţei o soartă mult mai frumoasă decît Aristotel, atribuindu-i funcţia de universalitate a negativităţii, dar, cum uşor se înţelege, el ia cu o mînă ce dă cu alta: diferenţa este legată, în chip dialectic, de identitate. Diversitatea este pentru Hegel numai «*indiferenţa diferenţei*», raportul (se înţelege, nul), al identităţilor identice cu sine[7]. Comentînd principiul lui Bacon de Verulam, «*intelectul trebuie să se ridice de la diferenţe la genuri*», filozoful german observă că toţi empiricii fac metafizică în mod inconştient, dar că ei nu ies «*în genere din silogism, trecînd la cunoaştere imanentă, adevărată*». Altfel spus, cunoaşterea adevărată este cunoaşterea identităţii în diferenţa sa, şi nicidecum a diversului sau a individualului. Empiricii aveau ca principiu: «*În natură nu există decît lucruri individuale*». Hegel răspunde: «*Tot ceea ce este individual trebuie să piară*». Astfel conflictul între diferenţă şi diversitate se dezvoltă ca ostilitate faţă de realitatea empirică luată ca atare (întrucît ea nu este desfăşurare a generalului imanent raţional, ci simplu dat înconjurător, pretins indiferent), ca dorinţă, caracteristică de altfel epocii moderne începînd cu mijlocul secolului al XVIII-lea, de suprimare efectivă a lumii. Hegel consideră de altfel o asemenea suprimare, fie şi simbolică sau parţială, ca o necesitate istorică.

Conceptul de unitate în diversitate (recunoaştere a multiplului şi căutare a unităţii problematice, îngăduinţă faţă de realul divergent de logos) apare ca o pată oarbă a oricărui idealist. Şi tocmai persistenţa monismului idealist pînă la mijlocul secolului XIX este fără îndoială un cadru şi o cauză a dominaţiei conceptului de diferenţă, a cantitativului calităţii, în arta europeană. Această dominaţie nu a fost însă neîntreruptă. Insule în care gîndirea diversităţii îşi găseşte o expresie artistică întîlnim în literatură cu Chrétien de Troyes (distinct în aceasta de continuatorii lui), cu Antoine de la Sale şi, sub o formă mai primitivă, în literatura burgheză medievală; conştiinţa explicită a diversităţii apare în Renaştere cu Rabelais şi Montaigne şi persistă chiar în clasicism cu literatura picarescă. Alte astfel de arii sînt pictura primitivilor italieni şi pictura Ţărilor de Jos pînă la sfîrşitul secolului XVI. Nu întîmplător arta romantică se întoarce la aceste surse, deoarece ea caută într-un concept vag de

---

[4] În acest sens la Proclus, v. Annick Charles-Saget, *L'Architecture du divin. Mathématique et philosophie chez Plotin et Proclus*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 316.

[5] Mi se pare mai potrivit acest mod de reprezentare decît acela tradiţional, folosit de Marsilio Ficino, pentru care Unul se află la exterior şi materia formează un nucleu interior. V. de ex. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, 1939, p. 133.

[6] *Ştiinţa logicii*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, pp. 402—403.

[7] Despre atitudinea lui Hegel faţă de falsa monadologie pe care a creeazăizolarea diferenţelor în sine, v. Jacques d'Hondt, *Hegel philosophe de l'histoire vivante*, P.U.F., Paris, 1966, pp. 281—284.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

realism tocmai acel ireductibil altceva al limbajului artistic a cărui origine se află în conceptul de diversitate. Încercarea de construcție, în ultimii cincisprezece-douăzeci de ani, a unui mod de gîndire a alterității, a acelui Celălalt veșnic exclus, pururea anatemizat, refugiu metafizic și alibi moral al modernității, este o resurgență a aceluiași izvor neîmblînzit. Un gînditor modern al diversului ca Lévi-Strauss recunoaște un spirit înrudit într-o tînără pictoriță germană, Anita Albus, care studiază și reînvie tehnicile veacului al XV-lea; antropologul francez se întreabă dacă arta modernă, dînd o anume interpretare moștenirii lui Leonardo, n-a luat-o cumva într-o direcție greșită[8]. Trebuie să credem că asistăm la o a doua întoarcere, în răstimp de o sută cincizeci de ani, către un mod străvechi de a gîndi libertatea ființei? Căci diversul nu este, așa cum îl concepea Hegel, o indiferență relativă, ci o libertate relativă; nu este neutralitate, nulitate a raportului, tăcere, ci plinătate, activitate și vorbire inaccesibile intelectului tautolatru. Diversul nu este simplă alteritate, de la *alter*, «altul», ci aliteritate, de la *aliter*, «altminteri». El nu este un altceva al aceluiași *(aliud eiusdem)*, ci are propriul său mod determinant și propriul său pentru-sine; nu e o incompletitudine a unui întreg, ci un întreg de sine stătător; nu trebuie gîndit, ca totalitatea, în modul infinitului, ci în modul transfinitului.

Opera de artă își trage afinitatea cu diversul din însăși întemeierea ei. Între Socrate și un bust al lui Socrate este o diferență sau o diversitate, ei aparțin aceluiași gen sau unor genuri diferite?[9] Reprezentarea neutralizează opozițiile interne ale multiplului. Încă regulile de exegeză ale lui Tichonius Afer, preluate de întregul ev mediu[10], statuau că în reprezentare unicul poate semnifica multiplul și invers. La nivelul sensului operei, opoziția logică între diferență și diversitate trebuie regîndită într-un chip cu atît mai radical, cu cît evidența istorică ne arată că este cu putință să se creeze limbaje artistice complete întemeiate fie pe diferență, fie pe diversitate. Există aici un întreg domeniu care n-a fost încă explorat. Arta diferenței și arta diversității, ba chiar și o posibilă artă a individualului, pot coexista, dar nu se pot opune și deci nici concilia. Ele sînt construcții libere și autodeterminate, fiindcă izvorăsc, în chip istoricește irezistibil, din acea zonă a conștiinței sociale în care un grup uman își făurește concepția sa fundamentală despre lume.

Fiind o *praxis* în mai mare măsură chiar decît o *tekhne*, arta este un obiect structural eterogen, dar nu se lasă la o dualitate a sensibilului și inteligibilului. O asemenea reducție este o iluzie, întrucît ne cere să considerăm noțiunile de sensibil și de inteligibil ca unidimensionale în sine. Unitatea ideii de sensibil este numai o sinteză pripită a filozofiei mai vechi, care s-a grăbit să zidească o fereastră ce da spre un peisaj ei inaccesibil. Inteligibilul însuși, dacă evoluția modernă a lingvisticii are vreun sens și dacă dezvoltările din ultimele două secole ale matematicienilor se îndreaptă într-o direcție justă, este susceptibil de construcție multiplă.

Matematizarea galileiană a științelor a creat în sînul lor o opoziție între teoretic și experimental, astăzi în criză, și care prea adesea a fost ridicată la rangul de criteriu taxinomic universal. Dar arta nu poate admite o asemenea diviziune; nu se poate supune nici unei validări a consensului, nici pretenției de suveranitate a unui discurs tautologic. Deși eterogenă în sine, ea nu se lasă împărțită în artă teoretică și artă experimentală, nu permite separarea identicului de multiplu. Ca și matematicile, dar în propriul ei cîmp de acțiune, arta este o construcție liberă și necesară, ce se poate aplica pe oricare punct al experienței umane, și care nu recunoaște altă limitare decît aceea de a produce sens omenesc autentic.

Ioan PÂNZARU

---

[8] *Le Regard éloigné*, Plon, Paris, 1983.

[9] Pentru poziția, radicală, a lui Plotin în această dispută, v. Fiammetta Burbon di Petrella, *Il problema dell'arte e della bellezza in Plotino*, Le Monnier, Firenze, 1956, pp. 22–23. De asemenea, Porfir, *Viața lui Plotin*, în Plotin, *Ennéades*, texte établi et traduit par Emile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1924, vol. I.

[10] Tichonius Afer, *Liber de septem regulis*, Patrologia latina 18, col. 15–63; Hugues de Saint-Victor, *Eruditia didascalica*, IV, Patrologia latina 177, col. 791–192.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ. EVUL MEDIU

(II)

TOTALITATEA LITERELOR. Vocația spre totalitate și sinteză tipică *literelor* și *literaturii*, evidentă încă din Antichitate, reapare cu putere sporită în Evul Mediu. Spiritul epocii — dominat de *Weltanschauung*-ul creștin — predispune spre sensuri și semnificații totalizante. *Litteratura* tinde să devină o valoare și o formulă unică pentru totalitatea fenomenului «literar» și cultural.

Litterae semnifică în primul rînd, în această ordine de idei, totalitatea literelor *sacre / profane*, după împrejurări: *litteris sacris, scripturis sacris*, ca și *litteratura mundi*. În același timp, *litterae* conotează totalitatea scrisului și a scrierilor, sens care devine una din accepțiile fundamentale ale *Literaturii* = orice este scris, orice text scris, *tot* ce s-a scris. *Litera* și conținutul se confundă prin metonimie, *pagina* și mesajul său devin unul și același lucru. *Littera*, îndeosebi, dar și *scriptura*, orice fel de *litteralia instrumenta*, înseamnă: orice fel de gen de scriere, act, scrisoare, document, text, inscripție. Lexicul marilor doctori ai bisericii confirmă aceeași terminologie. *Litteratura* are în consecință o accepție identică (= tot ce este scris), *Opera*, *Scriptura* echivalează cu *tota scriptura*. Opinia unor istorici ai ideii de literatură (René Wellek) conform căreia noțiunea de *«totalitate a scrierilor»* ar fi dispărut în Evul Mediu trebuie deci corectată.

Cu semnificația culturală — esențială — a literelor am făcut cunoștință. Cuprinderea totalității cunoștințelor dobîndite prin *litere* (scris-citit), spre un grad tot mai variat și mai înalt de cunoaștere, nu poate fi decît urmarea firească, generalizată, a acestei tendințe. Evul Mediu distinge deci cu maximă claritate între cei ce *«știu»* (= *litterati*) și *«cei ce nu știu»*. Aceștia rămîn *illiterati*, *«chiar dacă știu literele»*. *Literele (lettres)* înseamnă în mod esențial știință, cunoștințe dobîndite prin studiu, în sens global, cultură integrală, totalitate a achizițiilor intelectuale. Pluralul acestor noțiuni *(art, savoir, Wissenchaft)* semnifică tocmai acest sens și efort de cunoaștere extinsă, maximă.

Litteratura parcurge aceeași evoluție extensiv-calitativă spre totalitate. Sensul de bază este știut: cunoștințe, cultură = *cultura litterarum*, *litteratura* (= știință de carte), pe scurt: *Litteratura sufficientia* etc. Dar, ca și în cazul *literelor*, cunoașterea tinde să devină, odată mai mult, totală. Și atunci ea se numește: *omnis litteratura, totius litterature fundamentum*. Vocația totalității nu numai că se verifică, dar se și amplifică. Apariția gradelor de comparație vorbește în același sens. Categoria inferioară este a celor ce nu cunosc literatura *(Je ne cuni littérature*, Commynes: *aucune littérature)*. Cei cultivați sunt definiți prin expresii ca: = *literatura insignem, conspicuus, competentis, sapientis, eminentis, notablis* etc.

Semnificația culturală fundamentală bine cunoscută a *literaturii* dezvăluie aceeași vocație a totalității. *Litteratura* = cultură totală: obiect și metodă, ideal sacru și profan integral: *«Servim pe Christ, cînd știm tot ce se poate ști*, qui totum scibile scivit» (Gilbert de Tournai). Universitatea *(super artium et litteratura fundamentum*, cea din Paris, de pildă), ca și literatura epocii, marile sale poeme *(Beowulf, Chanson de Roland, Niebelungenlied)* sunt la fel, instrumente esențiale de transmitere a ideilor, valorilor, informațiilor. Cultura (literatura) medievală se vrea, mai mult chiar decît cea antică, efectiv «totală».

Două simboluri centrale exprimă această aspirație. Primul este, în mod evident, limba latină, *latinitas*. Ea nu se identifică cu tradiția scrisă, ci mai ales cu «litere». A fi «literat», instruit = a ști limba latină. Ceea ce se definește azi prin *literacy* înseamnă, în primul rînd, cunoașterea și folosirea limbii latine: *literatus* = cel ce știe latina, *illiteratus* = cel ce nu știe latina. Poți să scrii și să citești, dar dacă nu știi să scrii și să citești și chiar să vorbești latinește ești tot *illiteratus*. Latina era emblema și absolutul cunoașterii medievale. De unde «latinizarea» esențială a gramaticii: *gramatica litterarum latinae*. Studiul gramaticii = studiul limbii latine. *Lettre, la lettrëure (littérature)* vor avea același înțeles și în limbile romanice (franceză, italiană etc). La fel în engleza medievală: a citi *(to read)* = a citi în limba latină.

Al doilea simbol al culturii totale — în accepție medievală — este aceeași eternă *gramatica*, știință-pilot, de un enorm prestigiu intelectual și universitar. Concepția tipică antichității tîrzii *«gramatica școală și fundament al literelor frumoase»* este preluată prin Isidor de Sevilla *(origo et fundamentum litteralium artium)* de întreaga doctrină a Evului Mediu în ter-

---

* Din *Biografia ideii de literatură*, în pregătire. În volum toate referințele necesare. Continuare din nr. 3–4/1987 al *R.I.T.L.* (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meni aproape identici. Ea prezidează toate artele vorbirii *(artes semocinales)*, toate artele *literales quam mecanicas*. Un astfel de integralism al literaturii gramaticale este azi greu de imaginat şi mai ales de teoretizat. Dar pentru gîndirea medievală *littera* exprimă atît partea cît şi totalitatea reprezentărilor sale *(Grossneteste)*. Gramatica *(fundamentum scientiae litteralis)* prezidează deci în mod necesar totalitatea operaţiilor intelectuale *(in omni doctrina grammatica precedit)*.

Obsesia totalităţii gramaticale cunoaşte şi alte expresii. *Artes ancillae grammaticae* este printre cele mai tipice — «Artele» sunt «servitoarele» gramaticii, mai bine spus echivalentele sale: filozofie, logică, etică, ciclul întreg *(trivium* şi *quadrivium)*, sunt «gramaticale» în toate sensurile cuvîntului. Literatura însăşi se prezintă, din această perspectivă, ca o totalitate indistinctă, grupînd *omnia poetarum carmina* (tragedii, comedii, satire etc.). Evident, există şi conştiinţa genurilor *(genera scripturarum)*, care au fiecare un nume. Dar *litteratura (poesia)* include pe autorii de orice gen, aşa cum fiecare gen defineşte toate compartimentele şi deci toate sensurile sale. De pildă, *sermones Bonaventurae* cuprinde nu mai puţin de şase specii diferite. Operaţia însăşi a scrierii ca înregistrare predispune la culegeri totale (miscelanee, florilegii) fie pe genuri, fie — cele mai adesea, — de texte de toate genurile.

Alte cuvinte cheie antico-medievale frecvente: *scientia, eruditio*, exprimă acelaşi ideal intelectual totalizant: cunoaşterea totală, exemplară. Dar formaţia medievală care va face cea mai mare carieră rămîne, în acest domeniu, *res litteraria*. Atestat tot mai des, echivalentul tuturor speciilor de *dictamen* (Alberich von Monte-Cassino: *res litteralis*), *res litteraria* exprimă — prin însăşi ambiguitatea sa — vocaţia totală a literaturii de orice speţă.

CARTEA. O observaţie identică şi despre *carte*, care devine — începînd din Evul Mediu — nu numai simbolul literaturii, dar şi al culturii. Ne aflăm în perioada de început a ceea ce se va numi civilizaţia culturii şi civilizaţia cărţii, a regimului spiritual *sub specie libri*. Imensul prestigiu cultural şi istoric al cărţii atît de tipic culturii europene îşi are originea în această perioadă medievală a scrierii, manuscrierii şi lecturii cărţilor.

Prestigiul magic şi sacru tradiţional al cărţii primeşte în Evul Mediu (care continuă şi amplifică Antichitatea creştină) suprema sa recunoaştere şi consacrare: cartea sacralizată — *scriptus digito Dei* — devine obiect de cult şi mai ales de supremă experienţă intelectuală, teologică şi mistică. Cartea este prin excelenţă *Scriptura sacra, sacra pagina, «cartea lui Dumnezeu», «cartea sfîntă», «cartea sfîntă scrisă de Dumnezeu»*. Sub această emblemă cartea devine prototipul absolut al tuturor cărţilor şi deci polul spiritual al întregii vieţi şi culturi umane.

Realitatea cărţii profane impune în acelaşi timp o parţială desacralizare a cărţii, cu semne tot mai vizibile în acelaşi Ev Mediu. Disocierea sacru/profan reapare în mod inevitabil sub forma *libri catholici/libri gentiles*. Ultima categorie este bine definită încă de Sf. Ieronim, cu termenul cel mai propriu: *saeculares libri*. Cînd controversa dintre *literă* şi *imagine* devine acută (în orice caz foarte actuală) alături de formulele concrete pentru imaginile biblice *(Biblia pauperum, liber pauperum)* apare şi dubletul *picturis — libri laicorum* (Albert cel Mare). Expresie figurată pentru consumul incult, chiar analfabet, al imaginilor biblice.

Aspectul pur scriptic, grafic, manuscris al cărţii medievale se reflectă în aceeaşi terminologie bipartită. De o parte *Liber* (=Biblia), *Liber textus, Codex Gottes* etc., de alta *profanos codices, textus, charta* etc. Fenomenul cărţii care se recomandă, se prezintă *(«sunt scrisă»)*, vorbeşte despre sine, constituie încă un fenomen medieval, în prelungirea oralităţii originare.

Foarte vie, acută, unanim răspîndită, este şi concepţia cărţii ca instrument specific cultural, metodă şi obiect de învăţătură *(scolasticalium libri)*. În controversa *Chevalerie et Clergie* (Chrétien de Troyes, *Cligès*), cavalerii sunt invitaţi să înveţe din cărţi, referinţele de acest gen fiind frecvente. Cartea şi ştiinţa de carte rămîn criteriul decisiv al disocierii *clericus/laicus*, semnul specific al celui dintîi. A nu şti să te foloseşti de cărţi *(tenens librum)* este cel mai precis şi mai grav indiciu de incultură. Apare specia iubitorului de cărţi *(amator librorum, amator scripturorum)*, care inspiră marile elogii medievale ale cărţii. Cel mai vestit şi mai complet este *Philobiblion. Tractatus Pulcherimus de Amore Librorum* de Richard de Bury (terminat în 1345).

Vocaţia culturii totale, atît de vie în această perioadă, îşi găseşte expresia cea mai directă în concepţia cărţii totale, al cărui prototip rămîne în orice împrejurare Biblia. Epoca va fi obsedată de ideea cărţii unice *(Opus majus, Thesaurus, Speculum majus* etc.), de utopia cărţii universale, care să cuprindă într-un singur volum toată cultura existentă. Programul, expus cu o mare siguranţă şi luciditate a scopurilor sale intelectuale şi practice, azi, uimeşte (Pierre Lombard, Vincent de Beauvais, Thomas de Cantimpré, B. Latini etc.). Tema cărţii universale — Alfa şi Omega cunoaşterii — pătrunde de altfel şi în literatură. De pildă la Dante.

O astfel de carte totală include, în sfîrşit, un imens potenţial simbolic. Este pentru prima dată cînd ideea de *carte* (implicit de *literatură*) devine voit, programatic, intens polivalentă. Sensul său misterios fascinează, sperie, uneori chiar terorizează. Faţă de extrema bogăţie de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sensuri și semnificații ale simbolismului cărții, predominant sacre, concepția cărții profane textuale, pur formale, constituie o sărăcire profundă.

Cîteva specii ale cărții totale pot fi identificate cu ușurință. Imaginea vieții, *cartea vieții*, se impune în primul rînd. Viața omului este o «carte», cum spune și un poet al epocii (Alain de Lille: *Omnis mundi creatura/Quasi liber et pictura*). În ea sunt «scrise» destinul omului, predestinarea sa eternă, «memoria» faptelor bune și rele. La judecata din urmă *(Dies irae)*, cînd *«se deschid cărțile»*, fiecare este judecat după *«cartea conștiinței»* și a actelor sale. Judecătorul divin citește *in libro conscientiae, in tabula cordis. Cartea naturii*, la rîndul său, este un simbol al cosmosului, plină de semne și indicii. *Natura și Scriptura* sunt cele două mari cărți emblematice medievale. Și una și alta sunt pline de «secrete», cu deosebirea că *Liber creaturarum* începe să se deschidă nu numai interpretării simbolice, ci și observației și experienței exacte.

Concepția unei astfel de cărți totale, absolute, este plină de urmări pentru biografia ideii de literatură. Pe de o parte, se instaurează teza cărții unice, model, exemplare, care împinge la ortodoxie și dogmatism. Apare tipul cărții autorizate, dogmatizate, *recipiendis*, care face «autoritate» și care pune la index — precum *Decretum Gelasianum* — cărțile *non recipiendis*. Ideea cărții «eretice», «rele», interzise, a cenzurii detestabile de aici provine. Conținutului conservator îi corespunde teoria textului intangibil, *ne varietur*, fixat pentru totdeauna. Ideea de copie fidelă depășește net, în Evul Mediu, pe aceea de compoziție «personală», care începe să-și revendice nu mai puțin calitatea de «carte». Conceptul evoluează de la compunerea în scris, la compunerea de opere proprii, în spirit de autor *qui faiç un livre*. Chaucer — și alți autori medievali — se prezintă ca autori profesionali de «cărți».

BIBLIOTECA. Întregul ciclu cultural al scrisului și al cărții se repetă și în cazul *bibliotecii*. Evul Mediu cunoaște și dubletul *libraria* sau *liberaria (librairie, library)*. Termenul clasic, fundamental, transmis de tradiția creștină rămîne însă pînă în sec. al XV-lea, cînd *Biblia* se impune definitiv, *bibliotheca Divina, coelesta bibliotheca*. El exprimă ideea predominantă de carte sacră, absolută, exemplară, care face inutilă sau inferioară altă carte. În mod analog, textele manuscrise ale «cărților» Bibliei se numesc *codice, codices de bibliotheca*, uneori chiar *l'escripture*. Terminologia rămîne deci cea tradițională. La acest capitol, mai ales, Evul Mediu nu are imaginație. Disocierea sacru/profan este tradusă în același spirit: *tum regularium, tum saecularium librarios*.

Un alt sens medieval (preluat tot din Antichitatea creștină) este cel de depozit, de ansamblu de cărți strînse în același loc: *librorum repositio*. Termenul se generalizează, în această accepție, începînd din sec. al IX-lea. În mediile universitare și studențești se formează și biblioteci personale și un poet medieval evocă ironic risipirea cărților adunate în rătăcirile sale. Ideea cărții unice, laicizate, ia forma și a *«inventarului și cărților pe care le-am citit»*, precum în *Bibliotheca* lui Photius (sec. al IX-lea). Formă de memorizare consemnată și de tradiția creștină *(cantos libros in memoriae meae bibliotheca considerat)*. Proiectul bibliotecii ideale (Richard de Fournival, *Biblionomia*, sec. al XIII-lea) răspunde aceleiași aspirații: cuprinderea, însemnarea, totalizarea cunoștințelor, deci a tuturor cărților. De unde și primele planuri de biblioteci universale, gen *Heptateuchon* sau *Bibliotheca septem artium* a lui Thiery de Chartres (sec. al XII-lea), *Bibliotheca mundi (Spaeculum Majus)* de Vincent de Beauvais (1260), *Bibliotheca universalis sive catalogus omnium scriptorum* (Guillaume de Pastrengo, 1350). La acest stadiu, *biblioteca* devine o noțiune tot mai complexă în care preocuparea bibliografică, erudită și mai ales enciclopedică fuzionează. Urmările acestor tendințe, deocamdată încă indistincte, sunt importante.

BIBLIOGRAFIA. Începuturile bibliografiei europene «organizate» urcă în Evul Mediu, al cărui spirit analitic, clasificator și sistematic predispune din plin la o astfel de întreprindere. Ea este urmarea directă a stocării și aranjamentului cărților în biblioteci, instituție eminamente monahală, ulterior preluată sau imitată de curțile regale și nobiliare.

Ideea de catalog constituie o primă și decisivă achiziție. Evident, catalogul este — cum știm — o invenție a epocii alexandrine, dar în Evul Mediu el devine un instrument obligator și generalizat de lucru. Mulțimea termenilor care-l definesc dovedesc tocmai această înaltă utilitate și frecvență=*thesaurus, descriptio librorum, registrum librarie (librorum), inventarium librorum, nomina librorum* și chiar *catalogus* sînt cei mai curenți. Obsesia totalității este nu mai puțin evidentă. Un catalog de cărți se numește *Bibliotheca Magna alia Bibliotheca nominantur omnia scripta* (Bernhard Gui).

Organizarea acestor biblioteci se dovedește plină de consecințe. Ea are la bază cîteva principii empirice, din care derivă primele clasificări ale scrierilor, *i.e.*, ale genurilor literare și deci ale literaturii. Evenimentul — incipient, modest — este totuși decisiv pentru evoluția istoriei și teoriei literare. Începutul constă în tăierea unui drum în eflorescența fără precedent a scrierilor religioase. Un cap de serie este Sf. Bonaventura, un altul — mult mai tardiv — Hugo de S. Victor. În felul acesta încep să apară în cataloagele medievale nu numai marile compartimente tradiționale *(scripturae sanctae / hereticorum libri)* dar și ale disciplinelor laice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(de ex. Konrad von Mure, *Repertorium vocabulorum exquisitorum oratorie, poesis, historiarum*, 1272—1273; ideea de selecție este și ea inclusă). În unele clasificări găsim: filosofia, științele «lucrative», teologia etc., în altele: *libri poetarum, libri juri civilis, libri istoriografi, libri naturales* etc. Ideea de literatură se întîlnește pentru prima dată cu un energic principiu de ordine. Că el este administrativ, birocratic, pur practic, nu are deocamdată nici o importanță.

Dezvoltarea istoriei literare, la început inevitabil bibliografică, este și mai semnificativă. Inventarul cărților și al scriitorilor nu poate fi, inițial, decît cronologic. Listele de scrieri se transformă în mod firesc în repertorii istorice. Drumul deschis de Antichitatea creștină (primele inventare de scriitori ai bisericii) este continuat și mult lărgit în Evul Mediu *(De scripturis et scriptoribus sacris, De scriptoribus ecclesiasticis, De scripturis virorum ilustrum* etc.). O inovație: catalogul personal, bibliografia operelor proprii, de ex.: *Catalogus breviar librorum suorum* (Giraldus Cambrensis). «Istorie literară» cumulativă, pur cantitativă, documentară, fără sistematizare și principii, încă embrionară și empirică, dar de mari și nebănuite evoluții viitoare.

ENCICLOPEDIA. Evul Mediu constituie, în cultura europeană, momentul maxim al ideii enciclopedice. Hipertrofia devine monstruoasă, gigantismul individual al proiectelor de nebănuit. Voința de cuprindere a totalității cunoașterii este, practic, fără limită. Apoi, după acest moment de ardere în flăcări, ideea enciclopedică se stinge fie prin pulverizare, fie prin găsirea unor noi principii de organizare și de realizare. Apare, treptat, concepția diviziunii muncii și principiul colectiv al colaborării. Ideologizarea și implicarea progresivă în actualitate sînt de asemenea de subliniat.

Se repetă, în esență, aceeași schemă a oricărei creații culturale medievale. Planul enciclopediei tinde, în nu puține cazuri, să repete planul (pe capitole) al Sf. Scripturi. Enciclopedia se sprijină inițial pe o infrastructură sacră. Fundamentul gramatical este și el notabil. Concepția clasică a gramaticii totalizante, de enciclopedie de cunoștințe, se rezumă la formula: *«Gramatica este fundamentul tuturor științelor»* (Vincent de Beauvais). Cuprinderea lor, *universitas litterarum*, constituie programul de bază. El se vrea tradus în lucrări gigantice, universale, de tipul *Spaeculum Universalis* (Vincent de Bauvais), repertoriul programatic al tuturor științelor epocii *(Apologia de universitate scientiarum)*, *Summa Theologica*, (Thoma d'Aquino), comprimare a întregii doctrine catolice. Toate titlurile sugerează gigantismul, integralitatea, efortul sintezei totale (John of Salisbury: *omnia legenda sunt)*: *Spaeculum Majus, Spaeculum Mundi, Spaeculum doctrinale* etc. Ideea cărții unice totalizante, cumulative, exhaustive, reapare într-o nouă ipostază. *Una libreria in un libro* se va spune într-o apologie a lui Dante.

Tensiunea internă, care duce la dezagregarea principiului enciclopedic, se întrevede de pe acum. Pe de o parte, *orbis disciplinarum* începe să se ramifice: *Arbor scientia, Arbre de Ciència* (Ramon Lhull). Pe de alta, fiecare «ramură» tinde la specializare, pe genuri. De unde enciclopedii specializate, naturaliste *(De naturis rerum)*, lingvistice *(Janua linguarum)*, lexicografice (Papias, Giovanni di Genua: *Catholicon)* etc. Se observă, în același timp, oscilarea între specializarea «savantă» și preocuparea didactică pentru *«școlarii și cititorii de cultură medie»* (Barthelemi l'Anglais, *De proprietatibus rerum)*. Vocabularele (Papias etc.) tind să devină, la rîndul lor, manuale didactice.

LITERELE LIBERALE. Confuzia și asimilarea *litterae=literal* — introdusă și întreținută pe scară tot mai largă în Antichitate — este reluată și definitiv consacrată de Evul Mediu. Etimologia strictă este părăsită în folosul identificării tacite, generalizate: *litterae —artes literales, litteralibus=literalibus studiis* (1168). Textele de bază vorbesc toate de artibus et disciplinis liberalium artium, artes dicantur liberales, liberalium literarum (Vincent de Bauvais) etc.

Lectura izvoarelor dezvăluie și alte aspecte tipic medievale. Mai întîi, opoziția fundamentală curentă: scrieri *literale*/scrieri *eclesiastice (tam liberalium quam ecclesisticarum)*, *libri sacri*/*libri de arte (liberales)*, *sacras disciplinas*/*disciplinas liberales*. Apoi, tenndința recuperării literelor liberale în folosul credinței și bisericii prin asimilare (Sf. Bonaventura, *Opusculum de reductione artium ad theologiam)*, inclusiv prin «reconsiderare» și adaptare selectivă și subalternă.

Gramatica trece și ea prin transformări asemănătoare. Din *litteralis* (Diomedes) și ansamblul studiilor literare, ea devine de la Cassiodorus înainte: *«originea și fundamentul literelor liberale»*, formulă curînd stereotipă, introdusă în glosare etc. Conținutul lor este, firește, enciclopedic, total: *omnia litteraria studia*, bază a *totius studii*. Definiția, și ea curentă, include, uneori, și ideea ciclică (încă o descoperire a Antichității), a *«artelor înlănțuite» (entrelacies)*.

Sensul medieval de bază al «literelor liberale» nu poate fi, încă o dată, decît eminamente cultural. *Litere liberale=cultură (liberarium cultura litterarum)*, ceea ce se înțelege azi prin cultură generală. Ea se dobîndește în școli *(scholae liberalium litterarum)*, este superioară «scriscititului» *(litterae communes*/*liberales)* și echivalează cu studiile literare *(liberalis exercitii studium)*, expresie cu totul curentă. Materia lor constă din parcurgerea ciclului complet *(trivium* și *quadrivium)*, definiție și ea stereotipă: *septem liberalibus artibus, septem columnis, sep-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tem disciplinas etc. Un foarte răspîndit tratat de Thierry de Chartres poartă titlul *Heptateuchon, «manualul celor șapte arte liberale»*. Pe aceste *«șapte coloane»* ale înțelepciunii se sprijină, prin readaptare și reconversiune, și credința creștină.

LITERELE UMANE. Terminologia clasică a literelor cunoaște și variante: *litterae humaniores, humane litterarum, studia humanitas*. Moștenire critică și în același timp produsul disocierii tipice Evului Mediu creștin: *divinarum humanarumque rerum*. Umanitățile sunt o disciplină laică, didactică, asimilabilă «științelor umaniste» și «sociale» de azi. Finalitățile sale depășesc simpla instruire intelectuală. Finalitățile sale depășesc simpla instruire intelectuală. Studiile, gramatica, umanitățile «umanizează». Sunt, tot cu o expresie antică, *ad usum vitae, ad omnem vitam litteratura. Grammaticus* nu mai poate fi *simpliciter homo*. Cele șapte coloane ale «artelor liberale» au un obiect umanist precis: *ad cultum humanitas conducta* (Thierry de Chartres). Acest tip de cultură implică noi valori civice și morale: *urbanitas, curialitas*.

«LITERELE BUNE». Solidară cu întreaga teorie și tehnică a culturii medievale este și expresia *bonae litterae, bona studia*, preluată și ea din Antichitate. Ieșită din uz, ea este produsul acelorași fundamentări și sistematizări didactico-filozofice medievale care includ și un capitol special *ad bonarum artium studia*. Interpretarea esențială este, bineînțeles, creștină. Dar *scripta bona* începe să dezvăluie și conotații valorice particulare. Un trubadur se distinge, de pildă, nu numai prin *bon letras*, dar și prin *bon chantar e ben trovar*. «Literele bune» pot fi nu numai «culte», ci și estetizate (lirice, poetice). La orizont începe deci să apară, chiar dacă doar timid și accidental, ceea ce se poate numi, încă din Evul Mediu, «specific literar». Vom lua cunoștință mai tîrziu și de alte indicii, mai precise, în același sens. Ambiguitatea acestor *bonae litterae*, investite cu toate calitățile, favorizează din plin astfel de diferențieri.

LITERELE NOI/VECHI. Disocierile care se produc în cîmpul literaturii și al ideii sale au și alte dimensiuni medievale. Nota lor caracteristică este de a fi tot mai precise și mai bine delimitate. Criteriul esențial, în același timp valoric și cronologic al creștinismului, preia, amplifică și reformulează întreaga dialectică *vetus/novus*. Pentru omul medieval este «vechi» tot ceea ce precede creștinismul, «nou» tot ce acesta introduce în lumea valorilor. Cînd perspectiva devine istorică, Antichitatea «păgînă», ca și părinții bisericii, semnifică epoca veche *(antiqua)*, în timp ce noii autori și doctori ai bisericii, mai ales, sînt *moderni*. Procesul se precizează între secolele al IX-lea — al XII-lea, dar el este departe de a avea numai conotații «literare». Sînt implicate și teologia ca și gramatica, logica, teologia și științele naturii.

În domeniul literar reapar categoriile, de acum tradiționale, de *antiquis libri, humaniora modernis*, de *priscos poetas* și *novelli poetae*, de *vetustiores litterae* și *modernae litterae*, în care sînt incluse, conform tradiției, mai ales studiile literare, gramaticale în primul rînd. Inovațiile în acest domeniu *(innovellatur grammatica)* sînt condamnate. Există însă și opinia contrară: gramaticii *«cu cît sînt mai tineri cu atît sînt mai perspicaci»*. Antagonismul are și aspecte pur literare. Dreptul la inovare și regenerare este revendicat: *«Scriind lucruri noi întinerim textele vechi»* (Alain de Lille). Există și poziția radicală a respingerii dogmelor vechi (John of Salisbury, sec. al XII-lea: *non recipit veterum dogmata)*. Opoziția este cu atît mai adîncă la poeții de limbă populară, de inspirație profană sau erotică *(Vagantes, Goliardes)*, total ignorați și indiferenți la *Ars versificatoria*.

LITERELE NAȚIONALE/UNIVERSALE. Cultura medievală, de expresie latină, uniformă, nu putea descoperi conceptul de *«literatură națională»* decît prin contrastul pe care încep să-l introducă limbile naționale, vernaculare, în plină dezvoltare. Conceptul este deci blocat de preeminența literelor latine. Tot ce cade în afara lui *litteratus* este, prin definiție, incult, *illiteratus*. Toți cei ce nu vorbesc latinește sînt *illiterati*, deci inferiori, fără importanță. Dar, pe dedesubt, clivajul se adîncește: *lingua laica* devine — prin folosirea și răspîndirea scrisului — un mijloc tot mai cultivat de expresie literară. Alfabetul în slujba limbilor vernaculare, materne, produce în mod inevitabil o nouă specie — națională — de literatură.

Cei ce încep să-i dea un nume n-au alt reper decît această diferențiere: *libri gramatici/ libri vulgari, scriptores litterati/ scriptores vulgaris*. Teoria expresiei în limba «vulgară» (națională) se va numi prin urmare: *De vulgari eloquentia* (Dante), *Trattati delle Rime Volgari* (Antonio da Tempo). Limba devine simbolul naționalității. Diferență de limbă=diferență de naționalitate. Deci semn al identității naționale: *eyne dutsch Buoch (eine deutsches Buch)*=carte în limba germană, *i.e.* de literatură germană. Emergența naționalității este, fără îndoială, anterioară scrisului, dar existența sa nu poate fi dovedită decît prin scris. Ceea ce nu este încă de ajuns pentru a o impune, a o face recunoscută literar. În tot cursul Evului Mediu, literatura națională (vernaculară) este încă puțin prizată și valorizată. Prestigiul limbii latine o ține în permanență într-o zonă marginală, desconsiderată.

Conceptul «literelor universale» rămîne pe de altă parte predominant. El este expresia culturii totale și enciclopedice a Antichității și Evului Mediu și a tradițiilor lor. Este perioada de glorie a limbilor universale: latina în primul rînd, apoi franceza și italiana. *Lingua franca*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

constituie cea mai «internaționalistă» noțiune cultural-lingvistică a epocii. Idealul cultural predominant rămîne în același timp cel economic-cosmopolit în sfera laică, economic-creștin în sfera religioasă. În sec. al X-lea, în Bizanț, Constantin Porfirogenetul își propune să *«adune din toate părțile lui* oikumené *cărți de orice fel»*. La Dante se observă cu claritate atît tensiunea dintre universalitate și tot mai acuta *prise de conscience* națională, cît și interferența celor două structuri ale epocii.

LITERELE POPULARE. Evul Mediu, care dezvoltă conceptul de limbă populară, precizat încă din Antichitate, amplifică în mod corespunzător și pe cel de «literatură populară». Este o contribuție originală, importantă, la biografia ideii de literatură. Literatura începe să dea semne de emancipare de sub tutela literelor, gramaticii, culturii exclusiv latine. Subminarea acestor monopoluri și prestigii va avea urmări tot mai mari mai ales în zona concurentă și alternativă a literaturii care este poezia.

Termenii în care începe să fie definită «literatura populară» demonstrează cît se poate de limpede disocierea progresivă de *litterae:* de o parte *litteratura*, de alta *idiomate linguae terrae*, limbile de baștină, ale pămîntului. Cultura ecclesiastică întreține și adîncește acest proces: limba scrisă, cultă, a bisericii/limbă orală laică, «vulgară», populară. Pe măsură ce latina este tot mai puțin înțeleasă, cultura în limba maternă devine o necesitate și biserica începe să i se adapteze. Răsare chiar și ideea Bibliei în limba vulgară. Geneza unei astfel de literaturi este «cultă», dar apar și clerici care fac efortul de a scrie pe gustul și la nivelul unei clase fără cultură.

De altfel, criteriul esențial de identificare al noii literaturi populare, actul său de naștere semantică, nici nu poate fi altul: scrieri de *illitterati*, pentru *illitterati*, negramaticale, *en romans* și nu *en livre*, «cartea» fiind scrisă invariabil și prin definiție în latină. Acestei limbi îi sînt rezervate în continuare textele religioase, filosofice, didactice. Gramaticii scriu în *«stil prozaic sau metric»*, în timp ce cronicarii afectează că scriu din lipsă de educație doar *inculto effatu*. Tipologia se va consolida și va deveni, de pe acum, «clasică»: *litterati poeti* (cei ce scriu în latină), *volgari* (cei ce scriu în limbile naționale, italiană în speță). Despre Arraldo Danielo, Dante spune că este *miglior fabbro del parlar materno*.

Faptul că literatura populară este definită mult timp în terminologie latină, se explică prin percepția și filtrul mediului predominant de cultură. De unde formule ca: *barbara et antiquissima carmina*. În mod invers, traducerea din «vulgară» se face în *litteratura* (adică în latină). Monopolul terminologic este prezent, dar *romanz, de latin en romaunz* (Marie de France) se impune tot mai mult pentru traducerea noii noțiuni. Presiunea culturală tradițională a lui *litterae* rămîne însă foarte puternică. După model clasic, latin, Chaucer își împarte opera în «cărți» *(books)*, iar poezia populară (trubadurească) dezvăluie aceeași preocupare de codificare și corectitudine a limbii prin emulație — probabilă — cu teoreticienii limbajului poetic latin cult.

LITERATURA POETICĂ. «Literele populare» nu pot constitui, prin urmare, în acest stadiu istoric, decît o noțiune cu totul minoră, marginală, subalternă, identificată mai mult prin implicație. Scena conștiinței literaturii este dominată în continuare și cu multă putere de eternele și autoritarele *litterae*. Iar acestea — pe măsură ce sînt chemate să definească forme noi și estetice de expresie — nu le pot traduce, în această ipostază tot mai frecventă, decît prin *litteratura poetarum*. El constituie de pe acum un termen-cheie, care își adaugă treptat tot mai multe determinări și conotații specifice. Sensul de bază rămîne însă cel etimologic: *«Literatura scrisă a poeților»*.

Un alt termen-cadru exprimă condiția de bază a oricărui gen de compunere, inclusiv poetice: *dictamen*. Este un gen tipic medieval, derivat în mod direct din operația scrierii *(dictare* = compunere, redactare, scriere de orice gen de texte), care prin educație și imitație, tinde să ridice orice «compunere» la demnitatea prescrisă de «reguli» *(Ars dictaminis, Summa dictaminis)*. Ne aflăm, încă o dată, pe durata întregului Ev Mediu, în fața unei forme tipice de «cultură literară» și de «scriere». Opera poetică a lui Homer va fi definită drept *dictamen Omeri*. Pentru Dante, opera poetică este și ea «dictată» *(dictandis verba)*. Privită din această perspectivă, ideea de scriere continuă să rămînă mai tare și mai precisă decît orice conținut al său: un text poetic se definește, în primul rînd, prin faptul că este *poetica scriptus*, în timp ce poezia este doar *carmina est quando poetae conscribunt*. Poezia, literatura, definesc în genere — la acest stadiu semantico-terminologic — elementar, dar de bază — numai un mod particular de a scrie și nimic mai mult. În ce constă, efectiv, acest mod în viziunea epocii vom vedea în cele ce urmează.

(continuare în numărul viitor).

Adrian MARINO

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DEMERSUL LUI JAUSS ÎN ANALIZA POEMULUI

Inovațiile în domeniul analizei textului poetic — ca de alt fel în oricare altul — sînt rezultatul unei continue împletiri a teoriei cu practica. Un teoretician ca Hans Robert Jauss (de la a cărui «lecție inaugurală» — în mai multe sensuri — s-au împlinit două decenii) nu face excepție; s-ar putea afirma chiar că, în cazul său, controlul teoriei prin verificări aplicative a fost și a rămas unul din cele mai active din întreaga gîndire literară contemporană.

Cînd, în 1967, lua atitudine «provocatoare» împotriva detractorilor formaliști ai istoriei literare, Jauss funcționa într-o foarte tînără universitate germană. A fost, negreșit, în gestul său, și o dorință de a se afirma negînd direcțiile structuraliste și sistematizante într-un moment cînd ele triumfau în Franța, după cum a fost și prelungirea unor tradiții ale cercetării literare naționale, care dăduse lumii tot felul de istorii literare și care contribuise poate cel mai mult la lansarea calificativului de «secol al istoriei» aplicat secolului trecut.

Așa cum a arătat el însuși, Jauss nu apare pe un teren nepregătit — ceea ce se poate deduce și din modalitatea prin care ia poziție față de cele patru direcții teoretico-practice de care se delimitează, considerîndu-le fie insuficient motivate, fie exagerate: pozitivismul, noologia (orientarea «Geistesgeschichte»), marxismul și formalismul. Distanțîndu-se de ele prin amendarea, pe rînd, a factologiei empirist-pozitiviste, a iraționalismului vitalist, a teoriei mimetice — transformată uneori în dogmă de estetica marxistă — și a hiperraționalismului structuralist, H. R. Jauss nu ascundea faptul că el și împrumuta, pînă la un punct, cîte ceva din fiecare orientare criticată.

Procedarea aceasta îl ajuta să fundamenteze mai divers încercarea sa de a «salva» cîteva date esențiale pentru orice proces literar: rolul însemnat al devenirii istorice (neglijat îndeobște de structuraliști, preocupați doar de sincronia sistemului), importanța cititorilor ca actualizatori ai valorii literare și — într-o formă din ce în ce mai subliniată, pe măsura avansării propriilor cercetări — locul proeminent al experienței estetice, al sensibilității, în actul creator ca și în acela de receptare estetică.

Într-o primă fază, Jauss a recurs la cîteva pretexte de istorie literară pentru a demonstra, pe de o parte, validitatea de principiu a tezelor sale, iar pe de alta, modul în care înțelegea să le vadă utilizate. El a arătat cum s-a schimbat orizontul de așteptare de la Ifigenia *lui Racine la aceea a lui Goethe și, ca o consecință, forma diferită de receptare a personajului respectiv; a arătat, de asemenea, și felul în care experiența estetică provocată de apariția* Florilor răului *ale lui Baudelaire a putut avea un impact asupra constituirii unei anumite mentalități sociale franceze, în 1857.*

*În paginile ce urmează, ne vom referi la două intervenții ale lui Hans Robert Jauss, revelatoare în ce privește modurile în care el a abordat textele poetice: studiul «*La Douceur du foyer*»: lirica anului 1857 ca model de transmitere a normelor sociale prin intermediul literaturii, apărut în două versiuni, în 1975 și 1977*[1] *și apoi — mai ales — la analiza ce ilustrează o certă evoluție (publicată în 1982, dar redactată cu doi ani mai înainte ca omagiu adus lui Hans Georg Gadamer) cu titlul* Textul poetic în schimbarea de orizonturi ale lecturii (Poezia lui Baudelaire «Spleen II»).

*Primul text este axat pe ecoul social al poeziei și pe rolul acesteia în perpetuarea sau schimbarea unor orizonturi de ordin general etico-politic. Este cercetată legătura dintre poezie și existența indivizilor care o cultivă — fie ei creatori, fie (mai ales) cititori. Analiza are un dublu caracter: ea este o secțiune în poezia anului 1857, legată strict de tematica selectată, și totodată o examinare frontală a douăzeci de poeme, reținute printre cele șapte sute ce au constituit corpusul liric al anului respectiv. O asemenea «analiză în bloc», preocupată doar de nivelul tematic, ține să se ridice neapărat la generalizări — și putem spune că reușește. Reperele analistului sînt rodul unei gîndiri bazate pe o anumită sociologie contemporană a cunoașterii, care caută niște «*norme de comportament*», pornind de la premisa că, chiar «dacă descripția literară a realității nu trimite nemijlocit la *obiecte*, ea se referă totuși la *reprezentările* noastre despre ele»*[2]*; prin urmare, experiența estetică lasă unele urme asupra receptorilor... Această nouă «refracție» ni se pare totuși destul de lentă — și ea nu putea afecta (în cazul precis la care se referea Jauss) decît cercurile consumatoare de poezie «cultă». Or, pe măsură ce ne întoarcem în timp, asemenea cercuri se îngustează treptat — adevăr pe care teoria receptării pare să-l treacă prea ușor cu vederea.*

În orice caz, analiza textelor din Hugo, Baudelaire și ceilalți poeți care au dezvoltat, în 1857, tema tihnei căminului burghez (întemeiat pe prezența protectoare a mamei înlăuntrul fami-

---

[1] A doua versiune este cea tradusă de Andrei Corbea în volumul: Hans Robert Jauss, *Experiență eseistică și hermeneutică literară*, Buc., Univers, 1983, pp. 389–426.

[2] Cf. Hans Robert Jauss, *Dulceața căminului...* în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, op. cit., p. 392.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liei și a tatălui în afara ei — viziune idilică ce avea să fie erodată apoi de Florile răului), *această analiză se menține, în majoritatea timpului, la nivelul a ceea ce Jauss însuși consideră a fi o lectură* «naivă» *— textele dovedindu-se de altminteri suficient de transparente și atingînd mai rar un nivel «simbolic». Oricine înțelege că H. R. Jauss a început să se ocupe de factura acestor poeme tocmai pe latura care prezenta pentru el o* «urgență», *într-un moment cînd se cerea dovedită semnificația specială a receptării. Urmărirea pur tematică a straturilor situaționale, spațio-temporale, cognitive sau cultural-ideologice readucea însă, în mod inevitabil, examenul analitic jaussist în zona prevalent conținutistică ori chiar* «morală» *a unor demersuri analitice anterioare, de care tocmai păruse că avea intenția să se distanțeze.*

Abia după două decenii de dezbatere a teoriei receptării — fie de către adepții, fie de către contestatarii școlii din Konstanz — Jauss avea să se apropie realmente de o problemă interesînd modul de existență specifică a poemului — și nu doar receptarea sa. Întrebările și răspunsurile cititorului nu mai sînt limitate acum doar la pragul ideilor, ci dau curs unei experiențe estetice complete, în care poezia redevine nu numai un obiect artistic unitar, ci și complex.

Numeroasele încercări precedente de a proba pertinența unor puncte de vedere teoretice referitoare la limbajul poetic, prin aplicarea lor la poezia baudelairiană, par să-l fi încurajat pe H. R. Jauss să se îndrepte, la rîndul său, spre același cîmp poetic — de care se simțise de altfel dintotdeauna atașat.

Prefața celei de a doua ediții a volumului Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik *din 1984 (ed. I, 1982), unde este inclusă analiza de care ne vom ocupa mai de aproape — aceea a poemului* Spleen II *de Baudelaire (care începe cu* «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans»...) *este o prefață alegorică, de factură mitologizantă (dar de o inspirație cam inegală), reluînd un punct de vedere scump lui Jauss: recunoașterea sprijinului pe care i l-au oferit intervențiile grupului de cercetători intitulat* Poetică și hermeneutică *de la Konstanz, în sensul unei mai depline puneri de acord a experienței estetice cu hermeneutica literară — și, în strînsă legătură cu aceasta, relevarea faptului că toate tezele ori demonstrațiile pe care Jauss le-ar putea imagina păstrează un caracter constant de dezbatere vie. Respingînd discursul monologic (gest care conferă un interes indiscutabil teoriei receptării), Jauss nu renunță însă la ceea ce e fundamental pentru poziția sa generală și anume la sublinierea rolului activității* «productive», «receptive» *și* «comunicative» *în* «practica socio-istorică» *a contactului fiecărei generații de cititori cu opera literară.*

Prin analiza poemului Spleen II, *H. R. Jauss a intenționat, după cum explica în ultimul său volum, să satisfacă și o dorință a lui H. G. Gadamer oferind un exemplu de hermeneutică unitară, printr-o aplicație metodică a* «modelului» *său de lectură a textului poetic. Modelul jaussist este conceput trifazic, constituind un fel de replică la etapele actului creator, adică la succesiunea:* poiesis — aesthesis — catharsis *— și are ca obiect cele trei feluri de subtilitate evocate tocmai de Gadamer: aceea* a înțelegrii, a explicării *și* a aplicării.

Înțelegerea adecvată a poemului va trece deci de la o primă percepție estetică la o citire net explicativă, pentru a se ocupa, în cele din urmă, de reconstrucțiile sensului presupus ca «intenționat» *de autor (un fel de primă* «contra-instanță istorică» *la diferitele lecturi personale) și anume, printr-o confruntare a interpretării hermeneutului cu toate cele care s-au putut înregistra de-a lungul anilor, după apariția textului. H. R. Jauss e de părere că diferitele lecturi nu trebuie* «să se contrazică numaidecît», *chiar dacă rămîn diferite, ci doar să contribuie la* «desfășurarea sensului inepuizabil al operei».

Necesitatea acestor trei faze, a înlocuirii unui orizont printr-altul, este legitimată de verificarea imperios necesară a diverselor momente ale hermeneuticii — și aceasta chiar dacă separația lor nu are un caracter absolut (numeroase aspecte fiind reluate, de fapt, de la o lectură la cealaltă).

Noțiunile operatorii de bază, folosite în cele trei lecturi sînt împrumutate de Jauss, în primul rînd, de la fenomenologul Hans Georg Gadamer. Axul oricărei hermeneutici rămîne intenția de a explica, pentru a înțelege pe deplin și apoi, «a aplica». *Pentru Gadamer, care valorifică unele date ale hermeneuticii secolelor precedente, practicînd, întrucît îl privește, una noologică (înrudită, sub raport metodologic, cu cea teologică ori juridică),* «a înțelege» *nu înseamnă a pătrunde în ascunzișurile textului mai bine decît autorul însuși, ci numai într-un alt chip.*

Orice înțelegere este un act dialogic, o întrebare și un răspuns, adică practic o confruntare între două orizonturi. De altminteri, și pentru un teoretician ca Mihail Bahtin, oricare interpret se apropie mai întîi de text cu o anumită simpatie, pentru ca apoi să se distanțeze, întorcîndu-se cu mai multă înțelegere asupra sa însuși. În fiecare din acești timpi, alterițățile tind atît spre autonomie, cît și spre o recunoaștere reciprocă, printr-un fel de «implicare» *în celălalt. Se repetă, prin urmare, și în dialogul hermeneutului cu textul poetic, ceea ce Bahtin evidențiase în analiza*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dialogului dostoievskian, acel «principiu de îmbinare a vocilor», *fiecare participant fiind* «legat în intimitatea lui de vocea interioară a celuilalt»[3].

Într-o primă etapă, contactul cu textul nu poate și nu trebuie să fie — în viziunea lui Jauss — decît estetic: îl percepem concomitent și senzorial, și intelectiv, într-o anumită măsură și în mod treptat, întocmai ca pe o partitură muzicală. Ne reținem mai întîi atenția «construcția textului», «sugestiile ritmului» *și tot ceea ce duce la o împlinire progresivă a ansamblului*[4]. *Acest prim contact este cu deosebire important, celelalte reveniri ale hermeneutului rămînînd, în ansamblu, în* «orizontul experimental» *al lecturii perceptiv-estetice, care înseamnă și un temeinic început de «înțelegere». Alt dat fundamental este încrederea lui Jauss în existența unei* «semnificații funciar originale», *de care ne putem apropia hermeneutic — o încredere asemănătoare aceleia pe care Adrian Marino o regăsește atît la Gadamer cît și la Mircea Eliade*[5] *și care îi separă pe toți hermeneuții de critica zisă* «textualistă», *ca și de aceia care admit o polisemie a oricărui text împinsă pînă la completa lui indeterminare.*

Este firesc să fie așa, fiindcă nu se poate pleca în căutarea unui sens dacă nu ai mai întîi convingerea că acel sens există, chiar dacă ești totodată conștient că, de fapt, nu vei reuși decît să-l aproximezi, dată fiind policromia inevitabilă a «mesajelor». Aproximarea nu e datorată doar faptului că sensul textelor pare, măcar în nuanțe, «productiv-inepuizabil»[6], *dar și împrejurării că oricare lectură depinde și de calitățile interpretului însuși, nu numai de* «metoda» *sa. Întrucît pentru Jauss ca și pentru Gadamer* «a înțelege» *înseamnă* «a înțelege ceva ca răspuns»[7], *teoreticianul receptării consideră necesară și o a doua lectură — cea explicativă. În fiecare lectură intră în joc intersectarea a două orizonturi istorice, fără de care orice hermeneutică este imposibilă; așa cum apreciază Gadamer, orizontul* «originar» *al textului este îmbrățișat de acela al interpretului, ceea ce reprezintă condiția esențială a comunicării lor. Pe de altă parte, nu poate exista o înțelegere adecvată fără o situare într-un moment istoric precis:* «Conștiința formată la școala hermeneutică va include, în consecință, conștiința istoriografică»[8].

Chiar și cu această precauție, nimeni nu poate fi sigur de anumite rezultate — pe acest teren, hermeneutica și semiotica prezentîndu-se la fel de «avantajate»: «Reflexiunea hermeneutică și analiza semiotică concurează azi ca metode de înțelegere a alterității textului aflat departe de noi. Nici una din ele nu dispune însă de vreo garanție prealabilă a înțelegerii: n-o poate oferi nici continuum-ul de sens al istoriei efectului, nici universalitatea sistemelor logice semiotice»[9]. *Consolat deci, într-un fel, de această recunoaștere obiectivă a neputinței generale (cea hermeneutică fiind întreținută de* «dubla înțelegere greșită» *dintre autor și operă și dintre aceasta și receptor, iar cea de tip semiotic, de* «producerea liberă de diferențe» *care stă, de pildă, la temelia semanalizei) Jauss procedează cu toată liniștea la* «aplicarea» *propriei metode interpretative, convins fiind probabil (ca și Gadamer) că* «este absolut aberant să întemeiem posibilitatea de a înțelege textele pe ipoteza unei „congenialități" care i-ar uni pe creatorul și pe interpretul unei opere, cu atît mai mult cu cît acesta nu e chemat să înțeleagă „intențiile" autorului, ci pe acelea ale textului»[10].

Cea dintîi lectură a poemului Spleen II *va fi, așadar, una estetică. În linii mari, Jauss reia, în cadrul său, genul de analiză structurală inaugurat de Roman Jakobson și Cl. Lévi-Strauss, în 1962, o dată cu examenul poemului baudelairian* Les Chats, *— dimpreună cu trăsături împrumutate din* «contra-analiza» *făcută aceluiași text de Michael Riffaterre. Pe interpretarea lui Jauss se mai grefează însă și unele genuri de observații pe care le-ar fi putut semna și elevii lui Roland Barthes — un Tzvetan Todorov, de exemplu. Este semnificativ faptul că cele mai multe remarci făcute de Jauss (dintr-o perspectivă semantică) privesc, în prima lectură, nivelurile fono-prozodic și morfo-sintactic — spre deosebire de lectura următoare, al cărei centru de greutate se deplasează spre teme, motive, arhetipuri și mituri.*

Nici una dintre apropierile lui Jauss de poemul Spleen II *nu ignoră straturile reținute pentru analiză de Paul Zumthor; de fiecare dată însă, interpretul se îndreaptă, în mod precumpănitor, spre un alt tip de preocupări. La nivel fono-prozodic, Jauss îmbină, într-un mod personal, demersul jakobsonian cu tradiționala explicație de text: el urmărește textul în orizontalitatea*

---

[3] Cf. Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoevski*, București, Univers, 1970, p. 359.
[4] Cf. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. Suhrkamp Vlg., ed. 2-a, 1984, p. 816.
[5] Cf. Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Dacia, 1980, p. 71.
[6] Cf. Adrian Marino, *op. cit.*, pp 204 și 51.
[7] Sentență citată de H. R. Jauss în *Ästhetische Erfahrung. . ., op. cit.*, p. 394.
[8] Cf. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les ghandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976, p. 139.
[9] Cf. H. R. Jauss, *Ästetische Erfahrung . . ., ed. cit.*, p. 672.
[10] Cf. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 152, precum și observația sa că: «. . .față cu adevărata experiență hermeneutică a cărei țintă e să înțeleagă sensul unui text, reconstituirea a ceea ce autorul avea cu adevărat în minte nu reprezintă decît o sarcină restrînsă» (ibidem, p. 220).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui, se ocupă de aspectele ritmice; remarcă frecvența unor sunete ce introduc echivalențe sau întreține o atmosferă sumbră, surprinderea cititorului în fața unor tranziții bruște ori a unor denivelări stilistice. Asemenea structuraliștilor, analistul semnalează unitatea formată de anumite grupări de versuri, ca și unele rime la distanță ce se încarcă de un semantism special sau conduc la monotonia voită de poet (care pomenea într-o prefață din 1859—60, de acele «nevoi nemuritoare de monotonie, de simetrie și de surpriză»). *Sintaxismul caracteristic analizelor lui R. Jakobson continuă de asemenea să fie valorificat; una din opozițiile sintactice îl va determina pe interpret să se întrebe* cine *este, pînă la urmă, cel ce profetizează în poem și cine e beneficiarul prezicerilor, atunci cînd, în rimele finale, se produce o adevărată* coincidentia oppositorum.

Oricum, optica semantică este aceea care controlează toate fazele hermeneuticii jaussiste, ceea ce o solidarizează cu diverse retorici moderne ale poeziei, începînd cu aceea a grupului μ. «Semanticismul» *lui Jauss, antrenat de dialectica întrebare-răspuns, se va completa, în momentul celei de a treia lecturi, cu un tematism critic, înscris în istoria comparată a receptărilor poemului. Mai puțin obișnuită este restrînsa preocupare a lui Jauss pentru calitatea metabolelor baudelairiene, în primele două lecturi; observațiile de acest ordin se pierd întrucîtva printre cele de ordin sintactico-semantic și deși criticul ar fi putut insista — mai ales în prima lectură, declarată* «estetică», *așadar cu deosebire sensibilă la forma imaginilor — înțelegerea sa pare să îmbrățișeze figurile baudelairiene ca pe un gen de comunicare a cărei* «univocitate» *nu-i pune probleme deosebite.*

«Primul demers — *ne explică Jauss* — trebuia să urmărească pas cu pas percepția estetică a cititorului *(un cititor imaginar, un fel de „superreader" riffaterrian — de fapt, hermeneutul avizat, care se substituie acestuia, n.n.)* pînă ce, o dată cu ultimul vers al poeziei, îi apare forma ei deplină — nu însă, în mod necesar, și semnificația ei — ca un tot. Pentru a găsi semnificația încă neîmplinită, e nevoie... de o revenire de la sfîrșit la început, pentru ca să se poată ilumina, dinspre întregul formei pe care l-am obținut, particularitățile încă nedeterminate, ca să se clarifice seria de conjecturi prin context și să se cerceteze sensul încă deschis, în consonanța unui tot semnificativ»[11]. *H. R. Jauss crede cu fermitate în existența unui* «numitor comun formal și tematic» *al poemului, într-un* «principiu unificator latent», *la care nu se poate accede decît printr-o a doua lectură. Aceasta e cu atît mai utilă, cu cît primul examen surprindea diverse neregularități și* «rupturi», *fie de natură prozodică, fie sintactică ori semantică.*

Jauss nu încearcă și, de altfel, nici nu dorește să depășească viziunea carteziană a unui eu transcendental bine centrat și a unui limbaj poetic corespunzător și unitar, dincolo de orice aparențe de opoziții sau rupturi. Ca interpret, el rămîne atașat vechiului «simbolism tetic», *refuzîndu-se, prin urmare,* «plăcerii» *barthiene a textului ori desfășurării acelei* «chora» *kristeviene, care, în calitatea sa de* «nod de pulsiuni», *se manifestă prin transgresare, prin negativitate și productivitate liberă, condiționînd la un loc procesul de semnificare. Din acest punct de vedere, Jauss se plasează mult mai aproape de un Jean Cohen (cel din* Le haut langage) *și de grupul retoricienilor din Liège.*

În fond, Jauss este convins că soluționarea pozitivă a «așteptărilor» *sale privitoare la o consistență și la o coerență lirică poate aduce și limpezirea înțelesului titlului. Distincția lui Frege între sens și semnificație nu pare să-l neliniștească pe Jauss; oricum, în sensurile atribuite hermeneutic, el nu se îndoiește că se cuprinde cel mai adesea măcar ceea ce este mai important din semnificația poemului: optimismul hermeneutului este realmente remarcabil.*

Întreaga lectură a doua este pusă sub semnul unui citat din Fusées *de Baudelaire:* «Am aflat definiția Frumosului — a Frumosului meu. Este ceva arzător și trist, ceva puțintel vag, lăsînd loc conjecturii». *Jauss reproșa unuia din criticii pe care i-a comentat (lui K. A. Blüher) eroarea de a fi plecat de la* «ceea ce era de demonstrat»; *însă nici el nu pare să procedeze cu totul altfel — cu deosebirea doar că punctul de plecare e concepția lui Baudelaire despre frumos. Într-adevăr, toate simetriile* «sfărîmate» *pe care interpretul le va reexamina și înțelege mai adînc, cu prilejul celei de a doua parcurgeri a poemului, tind să confirme unitatea acestuia sub blazonul frumosului baudelairian:* «ardent și trist», *lăsînd loc conjecturilor jaussiste — ca și altora.*

Noua operație constă într-o revenire asupra examinării estetice a detaliilor, pentru a le ilumina mai atent din perspectiva întregului. *Jauss constată că Baudelaire sparge* «simetria clasică», *chiar dacă respectă normele alexandrinului; asimetria provocată de discrepanța dintre dimensiunea versului și aceea a frazei nu elimină totuși senzația de amestec a unor* «largi elanuri» *cu* «monotonia». *Or* «asimetria compozițională» *apare convergentă cu descoperirea tematică din prima lectură și anume: o* «separare» *constantă a eului liric de toate elementele lumii cu care se compară.*

Ca să înainteze, Jauss își pune mereu noi întrebări: este acest gen compozițional concordant cu spleen-*ul? Privit dinspre partea finală a textului, versul de început conferă și noțiunii*

[11] Cf. H. R. Jauss, *Ästhetiche Erfahrung . . ., ed. cit.*, p. 837.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de «ennui» ceva nelimitat: o nuanță a angoasei pe care plictisul o poate stîrni. Planează asupra poemului o «Weltangst» ca «spaimă cosmică inexprimabilă», care ar părea să fie tocmai principiul ce conferă unitate întregului. Și această nouă descoperire parțială este raportată de Jauss la un concept estetic baudelairian — și anume, la acea «poetică a prăpastiei» cu care se conjugă motivul «căderii». În Spleen II, aceasta se reflectă în sfîșierile dintre diverse planuri, într-o adevărată preschimbare a angoasei în psihoză și într-o spațializare a timpului — toate sublimate estetic.

Remarcam, în treacăt, raritatea observațiilor privitoare la metabole, în cursul primei lecturi; de astă-dată, hermeneutul Jauss întîrzie asupra uneia pe care ne-o prezintă ca pe o figură-monitor care și le subsumează pe celelalte: alegoria. Ea se naște o dată cu «eșuarea» primei metafore, trecînd apoi la o suită de identificări ale eului liric, pînă ce acesta își pierde orice înfățișare umană. De altfel, gestul alegoric a fost studiat de Jauss în chip special în articolul Revenirea lui Baudelaire la alegorie (1978); poate că și împrejurarea aceasta explică de ce a fost evitată reluarea mai pe larg a chestiunii în analiza de față. În orice caz, incapacitatea eului de a domina lumea, din pricina spleen-ului, este pusă îndeajuns în lumină. Că suita de metafore din Spleen II constituie o veritabilă alegorie e discutabil. Legătura dintre metaforele care o alcătuiesc este asigurată, e drept, de starea de spleen în care se zbate eroul, dar ea nu pare să le coaguleze într-un mod suficient; desigur, Jauss ar putea replica, arătînd că tocmai această relativă incongruență a metaforelor (tranziția de la «birou» la cimitir, la budoar, în fine, la bătrînul sfinx) e de natură să sublinieze disparitatea senzațiilor pe care le poate procura spleen-ul...

Ca să aprofundeze sensurile temei, Jauss apelează atît la două viziuni arhetipale (a împietririi de spaimă în fața miniei divine și a sfinxului ca imagine a suveranului răsturnat), cît și la diverse mituri legate de sfinx ori de statuia lui Memnon — conchizînd că dacă sfinxul «cîntă», aceasta înseamnă totuși că și-a depășit spaima și că în noua ipostază el poate coincide cu personajul care avea «o mie de ani» și atîtea amintiri. În interpretarea finală, poemul ajunge deci să-și descrie oarecum propria devenire: sfinxul cîntă despre poezia care se termină, ansamblul căpătînd un sens metapoetic — ceea ce ne apare într-adevăr ca plauzibil.

Mișcările în spirală ale primelor două lecturi jaussiste s-ar fi putut opri o dată cu această transpunere într-un registru superior — ilustrînd reluarea unor abordări structuralo-semiotice, cu reținerea unui mesaj în care se combină spaima cosmică baudelairiană cu viziunea unei poezii crepusculare. Dar pentru că Jauss este părintele teoriei receptării, el trebuia să-și continue lecturile printr-o nouă treaptă, o traversare a tuturor modurilor în care Spleen II a replicat unor variate orizonturi de așteptare. Cu alte cuvinte, el trebuia să ne arate și cum a fost «aplicat» poemul de-a lungul anilor, ce răspunsuri a putut furniza unor feluri diverse de a fi chestionat. Desigur, ne-am putea întreba, la rîndul nostru: la ce poate servi cititorului o parcurgere a întregii game a receptărilor? Ele nu-i pot mijloci, oricum, prin însumare, o receptare «mai corectă» și nu pot s-o suplinească niciodată pe a sa proprie, care este de asemenea condiționată istoricește. Îi poate oferi în schimb, pare-se, variate confirmări ale posibilității unei continue apropieri de semnificația însăși a poemului — în ipoteza că cititorul respectiv crede în existența unei semnificații posibile a fondului mesajului.

Potrivit lui Hans Robert Jauss, nu trebuie să ne punem doar problema unei reconstituiri a contextului primar literar-istoric (adică a felului în care și-a «înțeles» mai întîi Baudelaire Spleen II și cum i-au receptat contemporanii săi poemul), dar și pe aceea, la fel de importantă, a sesizării mai exacte a distanței care separă primele două lecturi ale hermeneutului de azi de orizontul în care se înscria la început poemul. În interacțiunea schimbătoare dintre «efect» și «receptare», se va putea surprinde mai bine căror întrebări e în stare să dea astăzi răspuns poemul — întrebări cărora nu avea cum să le răspundă altădată. Se realizează astfel și un profitabil excurs în istoria mentalităților literar-psiho-socio-culturale — și nu doar de dragul a ceea ce s-ar putea numi o «hermeneutică intertextuală».

Metodologia analizei «receptării» a fost expusă de Jauss cu maximă claritate în studiul intitulat «La Nouvelle Héloïse» a lui Rousseau și «Werther» al lui Goethe în schimbarea de orizont dintre luminismul francez și idealismul german[12]. Ceea ce părea însă cu putință aici s-a dovedit mai puțin realizabil în cazul poemului Spleen II, unde n-au mai putut fi examinate decît unele faze, din cauza penuriei materialului documentar — neajuns care rămîne, credem, principalul obstacol în calea aplicațiilor teoriei receptării. În cazul relației Rousseau—Goethe, se putea reconstitui intraliterar orizontul de așteptare al cititorilor lui Werther și situația literaturii germane în momentul respectiv, ca și felul în care Goethe a receptat productiv și a corectat (în sensul unei autonomii morale a individului și al primejdiei pe care o constituie ideea de «om natural», «modelul latent» pe care îl reprezenta La Nouvelle Héloïse. Spleen II apare net dezavantajat, sub acest raport, și e lesne de închipuit că aceasta nu e numai situația sa, ca poem. Cu vădit regret, Jauss se vede constrîns să constate că, în secolul trecut, critica de poezie se ocupa

[12] *Ibidem*, p. 614.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doar de cicluri poetice întregi, pe care le aprecia în raport cu viața și cu restul operei autorului — și mai curînd sub un unghi moral decît sub unul estetic. Astfel, Baudelaire a putut fi întrebat ironic, chiar în 1857, într-un articol din Le Figaro, *pentru ce nu reținuse ca epigraf la* Les Fleurs du mal: «Je suis un cimetière abhorré de la lune», *cuvinte care* «s-ar fi potrivit» *admirabil cu situația sa în genere...*

Singur «poetul impecabil» *căruia Baudelaire i-a dedicat versurile sale, parnasianul Théophile Gautier, a putut intui în frumosul anti-natural și în cultivarea artificialului decadent al metropolei un răspuns dat esteticii romantice. În secolul nostru, criticul marxist Walter Benjamin care a pus în valoare, în 1938, unele observații ale lui Gautier referitoare la condițiile socio-culturale subsecvente eșuării lui 1848 în Franța, arăta, la rîndul său, că opera poetică îi apărea lui Baudelaire (care* «redescoperise modul de a vedea alegoric al barocului») *asemenea unui fel de marfă, ceea ce a putut genera sentimentul său de autoînstrăinare.* «Derealizarea progresivă» *a realității jurnaliere și a* «lumii naturale» *va fi considerată, de altfel, ca o sursă a* spleen-*ului baudelairian și de către G. Hess, — care, în 1953, consideră acest fenomen ca fiind concordant cu o* «progresivă spațializare a timpului» *(interpretare agreată și de Jauss, întrucît e în spiritul relativismului modern).*

În preajma lui 1953 însă, orizontul de așteptare pare să se modifice parțial, sub impulsul gîndirii fenomenologice — care orientează, de exemplu, lecturile lui J. D. Hubert din volumul L'Esthétique des «Fleurs du mal», *unde se insistă asupra ambiguității poemului* Spleen II, *provocată de întîlnirea pe care și-o dau aci materia și misterul.*

O etapă nouă — pe care demersul hermeneutic al lui H. R. Jauss avea s-o încheie și s-o depășească — este aceea din deceniul al optulea, situabilă sub semnul poeticii moderne, de obediență mai ales jakobsoniană. Se vor înscrie sub acest semn trei tentative ce nu sînt însă numai de factură formal-structuralistă, pentru că fiecare tinde să releve și un sens al mesajului. Într-o ușoară modificare a ordinii cronologice, ele sînt discutate de Jauss ca tot atîtea trepte ale unui progres intelectiv: K. A. Blüher, S. Neumeister, L. Jenny. Studiile lor (inserate în: Omagiu lui Hugo Friderich, *1975 și respectiv în revistele* Poetica, *3/1970 și* Poétique, *28/1976) subliniază, pe rînd: conjuncția dintre* spleen *și un anume dandysm jucăuș; un joc formal cu spirala; aventură soldată cu o descentrare a subiectului liric și concretizată, înainte de toate, în discontinuitatea sintactică din* Spleen II.

Succesiunea celor trei moduri de lectură ale lui H. R. Jauss nu este nouă; au existat modalități multiple ale unuia și aceluiași comentator de a se apropia de textul poetic — și am menționa-o aci doar pe a lui François Rastier, cititor într-un triplu registru al poemului mallarméan Salut *(registru pe care grupul μ îl întîmpina favorabil ca pe un exemplu de recunoaștere involuntară a semnificației momentelor considerate esențiale: anthropos, cosmos, logos). Ceea ce este realmente mai nou (cu relativitatea pe care o impune mereu acest termen) e complinirea de către Jauss a celor două lecturi sistematice ale textului prin una istorică, ce îl transcende. Complinirea respectivă e justificată de concursul pe care îl poate oferi cunoașterea mai multor optici — deci a mai multor întrebări și răspunsuri din orizonturi succesive — efortului actual de căutare a semnificației. Chiar atunci cînd poemul nu pare să indice motivații datorate unor elemente de mentalitate socio-culturală din epocă, el poate fi pus, după părerea lui Jauss, în legătură cu acestea și iluminat dinspre ele, prin ceea ce el numește o* «alegoreză subiectivă». *Condițiile prealabile sînt însă pe de o parte recunoașterea deschisă a caracterului subiectiv al unei asemenea înțelegeri, iar pe de altă parte, înscrierea ei în zona verosimilului (verificabilă atît prin orizontul textului, cît și prin acela al altor* «alegoreze»). *Jauss este tot atît de sigur ca și Gadamer, ca și alți teoreticieni ai interpretării, că de vreme ce nu selectează decît o semnificație — după cum releva și Adrian Marino —* «proiectul hermeneutic, ce se corectează progresiv de la prima sa formă pînă la sfîrșit, poate fi considerat tot o formă de „creație" sau „construcție"»[13].

Subiectivitatea construcției hermeneutice rămîne totuși îngrădită între anumite limite, neîngăduindu-și vreodată «libertatea creatoare» *pe care o încurajează, de pildă, semanaliza. Pentru că, indiferent la care nivel al întreitei sale lecturi ar opera, H. R. Jauss — ca și Gadamer — respectă, înainte de toate,* «regula hermeneutică potrivit căreia trebuie să înțelegem întregul pe baza părții și partea pe baza întregului»[14].

Cu toate că și o cercetare cum e aceea dedicată poeziilor franceze ale anului 1857 merită prețuire (Jean Starobinski, de pildă, o socotea «exemplară», *încadrînd-o, firește, mai curînd unei «sociologii a cunoașterii» decît unei exegeze literare), masiva analiză a lui Hans Robert Jauss din* Spleen II *ne solicită mai mult interesul, datorită numeroaselor sugestii valoroase pentru teoria și practica analizei poemului. Structuralist, semiotic și istoric, triplul demers analitic al lui Jauss nu ne poate rămîne indiferent.*

Val. PANAITESCU

[13] Cf. Adrian Marino, *op. cit.*, p. 281.
[14] Cf. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LA TYPOLOGIE CALLIGRAMMES

Comme tous ceux qui, parvenus à une certaine notoriété par Dieu sait quelle innovation artistique, se réclament d'une ascendance des plus nobles (pensez aux surréalistes qui ont adopté comme précurseurs Dostoïevski et Lautréamont), moi aussi, vers 1967, lorsque, après cinq années de travail, j'avais découvert tous les types d'invariance grâce auxquels on pouvait dessiner n'importe quel vers (je reviendrai plus loin sur ces invariances), moi aussi donc j'étais à ce temps-là à la recherche d'une magnifique tradition que, par une orgueilleuse modestie, j'étais capable d'inventer. Mais point n'en fut-il besoin, parce que cette tradition existait, depuis plus de 2200 ans, déjà chez les célèbres poètes alexandrins Simmias de Rhodes ou Théocrite de Syracuse. Ce qui est pourtant certain (et je donne ces pénibles détails pour ceux qui s'intéresseraient à l'euristique de mes investigations) c'est que, jusqu'à ce que le bizarre hybride entre vers et dessin, produit par les invariances, ne fût tombé sur moi, je ne connaissais que par ouï-dire les calligrammes d'Apollinaire, pour ne plus parler de ceux de Théocrite ou de George Herbert, et je savais à peine qui est Ferdinand de Saussure (cet Einstein de la linguistique moderne!). Grande peut être, en effet, notre inculture, mais il ne serait pas exclu que la culture réside, au fond, justement dans la capacité du patrimoine de la création universelle de féconder d'une manière sélective l'esprit de chacun d'entre nous. Et il est probable que, si j'avais connu plus tôt les 99 cahiers de Saussure, découverts vers 1964 par Jean Starobinski, l'échec du grand linguiste genevois m'eût bloqué et je ne me fusse pas hazardé à forcer la fascinante énigme de ses anagrammes, que j'espère avoir solutionné de manière satisfaisante. Mais, si passionnante qu'elle soit, c'est une autre histoire. [1].

Revenons aux calligrammes. En *1968*, à l'occasion de la 50-ième commémoration de la mort d'Apollinaire, j'ai proposé à la revue *Secolul 20* un article sur *«l'orchestration graphique du poème»*. Cet article, paru dans le numéro 10/1968, appartenait à une étude plus ample, écrite pendant l'été de la même année, et qui, sous le titre de *Le texte — composante de l'image plastique*, devait paraître seulement en 1982, dans *Semiotica matematică a artelor vizuale* (La sémiotique mathématique des arts visuels), volume collectif coordonné par le professeur Solomon Marcus, dont les livres et les conseils ont été pour moi essentiels dans l'éclaircissement théorique des invariances.

Dans mon article sur les calligrammes d'Apollinaire, je donnais une classification des plus de 50 poèmes figurés qu'il nous a laissés et je mentionnais le nom de presque tous les écrivains attirés par l'expérimentation de cette modalité. Dans les pages suivantes, je vais essayer d'esquisser une classification plus ample des divers types de textes bisignifiants: en fonction des particularités de la forme plastique et de celle de la substance littéraire.

Comme on le verra, le domaine calligrammatique est extrêmement varié, depuis les simples graphies, proposées par Queneau, pictogrammes avec ou sans élément verbal sous-jacent, correspondant, et les constellations de lettres et de mots exempts de sémantisme (manipulées par la poésie concrète et le spatialisme) et jusqu'aux poèmes figurés (Théocrite, Rabelais, Apollinaire...) ou à la poésie invariante (Adrian Rogoz), où le texte, sans disparaître, devient lui-même dessin. L'amplitude de la sphère calligrammatique rend difficile la découverte d'un dénominateur commun concluant. On pourrait dire que toutes les catégories mentionnées illustrent la contiguïté d'un texte (littéraire) aux structures visuelles. Mais dans ce sens, même une page ordinaire d'un livre actuel offre un aspect calligrammatique qu'on pourrait nommer du degré zéro, ce qui devient d'autant plus évident lorsqu'on la compare à une inscription latine, où les mots se suivent sans les interstices si familiers de l'orthographe de nos jours. (Si chaque aspect orthographique est considéré comme un degré, le texte latin serait du degré minus, où *n* correspond aux aspects éludés).

C'est toujours cette grande veriété morphologique qui a constitué probablement un obstacle pour l'inclusion des calligrammes parmi les métaboles ordinaires («métaboles» au sens donné par Littré et le groupe μ, d'écarts par rapport au code de tous les aspects du langage). Pourtant, dans la mesure où la métrique est, selon la *Rhétorique générale* (1970), une métataxe par adjonction (répétitive), on peut admettre que le calligramme, lui aussi, est une métaplasme par adjonction; si celle-ci s'adresse à la vue, celle-là est destinée à l'ouïe. Les invariances une fois découvertes, le calligramme apparaît — nous allons le démontrer par la suite — comme étant apparenté aux métaplasmes, par certaines permutations (anagrammatiques), ou surtout par l'inversion (palindromique). Encore une fois, je précise que, dans la présente étude, je ne m'occupe que des productions destinées à la vue, parce que, synesthésiquement parlant, on

[1] Voir mon étude *Les prédécesseurs de Ferdinand de Saussure dans le domaine des anagrammes, des programmes et des invariances*, dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, no. 1/1978, pp. 35–54.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

peut discuter sur la «*peinture sonore*» de Queneau, comme le fait Val Panaitescu (*L'Humour de Raymond Queneau*, Éd. Junimea, 1979, p. 218). De même, bien que les invariances mentionnées puissent être phonographématiques, je me limiterai ici à leur caractère visuel.

Je crois donc que la classification la plus naturelle des objets «calligrammatiques» est celle faite d'après le critère de la relation et de l'interaction entre le texte et le dessin. Ce point de vue met en évidence sept catégories:

1) *Le poème figuratif simple:* le plan iconique est rigide, à variabilité zéro et il n'est relié que formellement, et pas structurellement, à la substance poétique (sémantique) libre (Théocrite);

2) *Les sonnets proliférants* de Queneau: on y décèle une forme rigide (au sens de datum et non de maniabilité) et une substance poétique libre, les deux déroulées par une immense combinatoire;

3) *Les calligrammes apollinairiens:* une forme libre et une substance libre, reliées par une interdépendance faible.

4) *La symphonie typographique:* tant la forme (la partition), que la substance (le sémantisme) sont libres, mais se trouvent dans une interaction forte, quoique hermétique (Mallarmé);

5) *La poésie invariante:* la forme et la substance sont rigoureuses, à interdépendance simultanément forte et maléable (Rogoz);

6) *La poésie concrète:* la forme est absolument libre; la substance tend vers zéro; le texte se transforme dans un pictogramme nonsémantique (P. Garnier);

(Discontinuité)

7) *Le pictogramme:* le texte s'est transmué en peinture; le dessin est en même temps libre et déterminé par le sous-texte qu'il représente in absentia.

Le critère de cette classification n'est pas, bien sûr, génétique, mais déterminé par la nature des interactions des deux pôles du système calligrammatique.

Je vais m'occuper par la suite de chaque catégorie séparément.

1) *Les poèmes figurés simples* (τεχνοπαίγνια), par leur forme graphique (écrite ou imprimée) imitent le contour d'un objet. Nous les retrouvons dans le recueil des poètes bucoliques et dans l'Antologie greque[2]. Parmi les premières productions de cette sorte, mentionnons celles de Simmias de Rhodes (vers 300 av J.-Chr.). Leurs vers contouraient la forme d'un oeuf, d'une hache ou d'ailes (les six lignes d'en haut étant la réplique en miroir des six lignes d'en bas).

Célèbre est pourtant «l'épigramme» de Théocrite (environ 315—250 av. J.-Chr.), ayant comme thème «La Syrinx» (l'Idylle XXXII), composée de vers disposés par groupes de deux. Les pieds des vers s'ordonnent les uns sous les autres en nombre décroissant, de sorte qu'ils représentent une flûte de Pan à dix tuyaux. Cette pièce suggère l'éternelle course de Pan à la poursuite de l'image d'une bien-aimée qui se cache[3]. Syrinx est le nom d'une nymphe, mais, dans le texte du poème, ce nom n'apparaîtra qu'enveloppé de mystère: d'abord par le dessin de l'instrument confectionné par Pan du roseau dans lequel s'est métamorphosée la belle poursuivie, et ensuite d'une manière paragrammatique (selon l'expression de Saussure), par les syllabes du mot éparpiées dans le vers comme des échos. Au fait, on peut considerér le dessin comme étant toujours un paragramme, à savoir un paragramme visuel, à la distinction du paragramme proprement dit (phonématique).

Porphyrius Optatianus a transposé ce procédé en latin au temps de Constantin le Grand. Il a eu comme successeurs Alcuin et Hrabanus Maurus, ce dernier réalisant dans *Liber de laudibus sanctae crucis* un alliage de l'art de l'écriture avec celui de la peinture. L'ouvrage est formé de 28 poèmes figurés, compositions métriques qui, par la disposition et le coloris de l'écriture, forment des images variées, destinées à l'oeil, comme par exemple une croix. L'hellénisme du XVI-e siècle a remis en honneur cet artifice. Mellin de Saint-Gelais (1481—1558) a écrit un tel poème, ayant la forme des ailes déployées. Rabelais aussi, dans le V-ième livre de *Pantagruel* (le chapitre XLV) a recours à la *tekhnopaignia:* à la fin de son roman, Rabelais permet à Panurge d'arriver à Cathay au temple de la Dive Bouteille, où la pontife Bacbuc, ouvrant son livre rituel, murmure à l'oreille gauche du néophyte une épilénie en forme de bouteille. Dans la littérature persane, on trouve des poèmes qui imitent l'image des arbres au tronc et aux branches formés par les vers, ou parfois des baldaquins. Serait-ce un héritage hellénistique? se demande E. R. Curtius.[4]

Des poèmes figurés se retrouvent aussi chez les poètes métaphysiciens anglais (par exemple chez George Herbert: *The Altar*). Nous allons rencontrer cette propension chez Dylan

---

[2] Cf. Ernst Robert Curtius, *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, Cap. XV, § 3.
[3] Voir l'étude de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans *Poétique*, *18*, 1974.
[4] *Op. cit.*, Chap. XV, 3, chap. XVI, 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Thomas dans une série de poésies en forme d'urne funéraire ou de clepsydre (chacune ayant 17 vers).

2) *Les sonnets proliférants de Raymond Queneau.* En 1961, le poète français a publié un livre intitulé *Cent mille milliards de poèmes* et contenant dix sonnets — géniteurs; les 140 vers sont imprimés sur des bandes en carton fin, qui peuvent être combinées de telle manière que — selon les instructions du «*mode d'emploi*» qui ouvre le volume — «*le lecteur peut composer 10^{14} sonnets différents, c'est-à-dire cent mille milliards*». On dirait que cette oeuvre n'a rien à voir avec la poésie figurative. Pour suggérer le motif de son inclusion dans la présente classification, je reproduirai les lignes publiées autrefois à propos de l'impression que j'ai ressentie à la lecture de ce livre insolite: En quittant l'horizon de la lourde couverture, les faisceaux des vers s'élèvent d'eux-mêmes et le plus léger mouvement les fait frémir indécis, comme une crinière d'antènes stochastiques, comme des éclairs de neige, projetant sur la feuille crayeuse de gauche les ombres d'un chateau ondoyant, une musique blanche dans un fourré de pistils et chaque vers, détaché des autres, ressemble à une exergue définitive. Pour conclure, le livre de Queneau est plus qu'un poème figuré, c'est une incommensurable symphonie lyrique, spatiale.

3) *Les Calligrammes.* La naissance du peu d'espèces littéraires peut être datée avec précision. Les «*idéogrammes*» d'Apollinaire prennent le start le 15 mai 1914, quand la *Lettre-Océan* a paru dans le numéro 24 de la revue *Les soirées de Paris.* Comme le nom l'indique, ces poésies ont une forme plus souple, plus artistiques que les anciennes figures alexandrines. Passons rapidement en revue la multitude des créations de sa fantaisie, depuis les calligrammes décoratifs, parfois avec plus de grâce que le texte-tuteur (comme dans *Reconnais-toi cette adorable personne*[5], ou dans *Nulle montmartroise...*[6]), aux calligrammes-énigmes à animaux fantastiques (comme dans *A peine la nécessité*[7]), aux calligrammes métaphoriques, comme les images suggestives du triptique *Coeur, couronne et miroir*[8] ou les grotesques, comme dans *Terrible boxeur*[9] et jusqu'aux calligrammes en contre-point (comme dans le splendide poème *La colombe poignardée et le jet d'eau*[10]), et nous réaliserons la force du génie d'Apollinaire qui, des sordides tranchées de la première guerre mondiale, a répandu tant de fantaisie et de grâce.

4) *La symphonie typographique.* Il s'agit du dernier poème mallarméen *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, publié en mai 1887 par la revue londonienne *Cosmopolis;* ces dix pages, considérées à leur parution comme étant scandaleuses, représentent incontestablement la plus difficile oeuvre calligrammatique, d'une extrême complexité et ayant une influence décisive sur la littérature du XX-e siècle. Toutes les audaces et les innovations typographiques des auteurs comme Apollinaire, Claudel, Joyce, Pound, Michaux, Cummings ou Butor, partent des dés de Mallarmé, tout comme la littérature fantastique moderne, du manteau de Gogol. Pourtant, en dépit de son influence révolutionnaire, *Un coup de Dés...* exerce difficilement son effet esthétique. L'impact sur le lecteur de la double page comme unité visuelle constituait, selon l'observation de Valéry, l'essentiel de la tentative mallarméenne. Mais par la mer blanche qui baigne la terre de cette longue unique phrase sans ponctuation, l'auteur ne désire pas nous provoquer une impression plastique, mais musicale, parce que les dix différentes espèces de caractères typographiques qui ont servi à l'impression du texte ont pour but de lui assurer le prestige d'une partition symphonique.

5) *La poésie invariante*, représente, commé je l'ai déjà dit, un artifice par lequel tout «texte» (soit-il humain ou naturel, comme le message génétique par exemple) peut être représenté graphiquement. Cet artifice est pourtant basé sur la particularité objective de tout langage fini d'être constitué par un alphabet et donc de comporter des unités (lettres ou phonèmes) itérées. Le don prodigieux de ces récurrences que j'ai réussi à découvrir, après quelques années de tâtonnements par le labyrinthe des dictionnaires, est que les séquences répétées peuvent être organisées en structures symétriques (par rapport á un point ou à une droite) et surtout que le nombre des types de symétries possibles est minime: quatre ou cinq sortes d'invariances. Je vais énumérer ces invariances avec les expemples respectifs:

a) *L'invariance linéaire* est l'ancien *palindrome*, que je symbolyse par le signe [⟷]

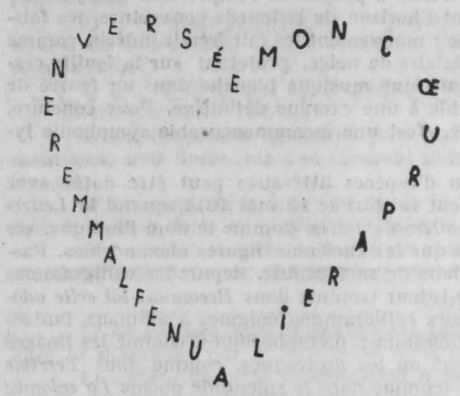
J'indique comme un modeste exemple le titre de mon cycle de vers invariants: TACE SENS NESECAT *(Il se tait sens intarrissable)*, mais surtout la gigantesque pièce de plus de cinq

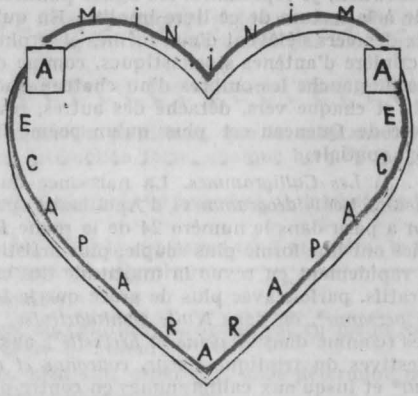
[5] Apollinaire, *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1956, p. 409.
[6] Id., p. 737.
[7] Id., 677.
[8] Id., p. 197.
[9] Id., p. 737.
[10] Id., p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mille lettres de George Pérec[11]. Un remarquable trait des invariances (notamment des invariances linéaires) est leur malléabilité graphique. Je vais illustrer cette assertion à partir du beau calligramme apollinairien: *Mon Coeur pareil à une flamme renversée*, que je vais transposer en roumain sous une forme doublement palindromique (donc polyndromique): AMIN INIMA E CA PARA RAPACE *(Amen le coeur est comme la flamme rapace)*. Enfin, l'allure de ce texte peut être modelée selon la variante française.

On observe que, dans le cas de la poésie invariante, la lecture peut être faite dans les deux sens.

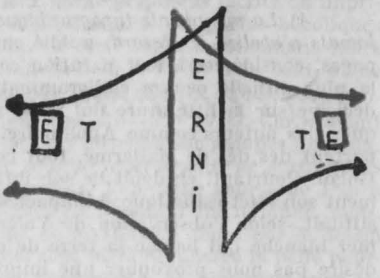




b) *L'invariance linéaire à noyau non invariant.*

Symbole: [◁▷] Exemple: ÉT | ERNI | TÉ

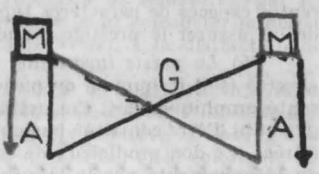
Représentation graphique:



c) *L'invariance en forme de papillon.*

Symbole: [ʘʘ] Exemples: MA | G | MA, RÉ | VÉ | RÉ

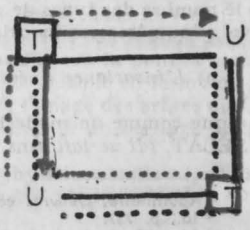
Représentation graphique:



d) *L'invariance en carré.*

Symbole: [□] Exemple: T U T U

Représentation graphique qui offre quatre possibilités:



[11] Publiée dans *Change* (Seuil) 6, 1970 et reprise en OULIPO, *La littérature potentielle*, Gallimard, 1973, pp. 101–106.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e) *L'invariance «uroboros»*[12].

Symbole: Exemple: CANCAN

Représentation graphique:

Nous n'avons pas la posibilité de détailler ici toutes les modalités de concaténation des invariances, mais les cinq types fondamentaux et quelques opérations (sommes, greffes, innucléations etc.) nous suffisent pour illustrer n'importe quel texte.

Certains aspects plus délicats concernant le rapport entre la graphie et la phonicité des mots invariants dans les langues à systèmes alphabétiques sémiographiques (comme le français et l'anglais), je les ai présentés dans l'étude *Les devinettes et les racines des invariances graphématiques*[13].

En dépit de l'anagramme que lui-même a fait pour son nom: *«ma queue dyra non»*, Raymond Queneau s'est montré réceptif au procédé des invariances. Dans une lettre datant de décembre 1973, il m'a posé la question si elles peuvent être formalisées. Ce problème a été solutionné par Sorin Ciubotaru, dans l'étude *Un traitement mathématique des invariances graphématiques*[14], sa conclusion étant que *«la méthode des invariances permettrait d'étudier les aspects répétitifs: au niveau des graphèmes, mais aussi au niveau des morphèmes, syllabes, mots, syntagmes etc....»* Je crois que l'élément le plus intéressant de cette énumération est *etc.*, qui suppose, en essence, que les invariances constituent les plus simples «particules» de tout langage fini (naturel ou artificiel).

6) *La poésie concrète et le spatialisme.* Il existe une multitude de sous-espèces et variantes, mais partout, *«la langue se présente devant le poète comme une „matière" à exploiter poétiquement»*[15]. *«L'information esthétique* — précise Max Bense — *ne transmet pas de signification, mais transmet sa propre réalisation»*[16]. *«La langue, libérée pour le moment de son sémantisme, devient par ses lettres, par ses signes, de même que par ses articulations et ses syllabes, un ensemble sensible, prêt à vibrer à toute variation»*[17]. *«La langue n'est plus un code de la pensée, un code pour la communication, mais une matière qu'on anime»*[18]. La poésie concrète à l'état pur est apparue, à ce qu'il parait, premièrement en Suisse, dans les années 1950—1953, quand Eugène Gomringer a publié ses bien connues *Konstellationen*. Mais permi ses devanciers, nous pourrions mentionner Nicolas-Louis-Marie-Dominique Cirier (1792—1869), dont le «chef-d'oeuvre»: *L'apprenti Administrateur* (1840) est détaillé par Queneau dans *Délire typographique*[19].

7) Dans *le pictogramme*, le dessin est le texte même, tel un rébus. Et même s'il ne peut pas être considéré un texte figuré, dans l'acception d'un calligramme canonique, il n'en est pas moins vrai que le pictogramme est à la base tant des hiéroglyphes proprement-dits, que des productions littéraires de plus tard.

Raymond Queneau a réalisé lui aussi des pictogrammes[20]. Dans la quatrième pièce, il nous fait assister à des variations verticales sur les thèmes horizontaux: maison, chat, bateau, train; après les métamporphoses respectives, la dernière image revient au contour de la maison.

*

En guise de conclusion, je vais attribuer les obscurités, les erreurs et les exagérations que mon étude contient inévitablement, au fait que j'ai essayé d'explorer la jungle trop peu connue dans toute son étendue de la création calligrammatique. En même temps, mon incursion

---

[12] *Uroboros* est le serpent mythique qui avale sa queue.

[13] Dans *La sémiotique formelle du folklore. Approche linguistico-mathématique*, sous la direction du professeur Solomon Marcus, Ed. Klincksieck — éd. Academiei, 1978, pp. 185—187.

[14] *Ibidem*, pp. 216—244.

[15] Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968, p. 12.

[16] *Idem*, p. 14.

[17] *Idem*, p. 20.

[18] *Idem*, p. 23.

[19] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965.

[20] *Ibidem*, pp. 273—284.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sera peut-être une impulsion pour un assaut organisé dans l'investigation de ces domaines artistiques et littéraires, les plus caractéristiques, selon toute probabilité, pour l'ère sémiotique où nous vivons.

1983

Adrian ROGOZ

ȘI TOTUȘI, «ABATEREA»...

În pînă vogă formalistă, în nr. 60 (1975) al revistei *L'Arc* — număr omagial dedicat lui Jakobson — Georges Mounin, analizînd minuțios teoria poetică jakobsoniană, spre a-i pune în evidență logica internă, face notă aparte pronunțînd judecăți severe la adresa acestei teorii[1]. Astfel, după Mounin, faimosul studiu în care Jakobson definește *«funcția poetică»* a limbajului[2] adună, ca într-un veritabil joc de *puzzle*, optiuni teoretice venind din direcții diferite, dar care sînt însă departe de a forma un tot coerent și care — la o examinare mai atentă — relevă o îmbinare forțată.

Una din contradicțiile majore puse în evidență de Mounin în logica demonstrației jakobsoniene ar fi lipsa de legătură între cele două principii pe care Jakobson le așează la baza *«literarității»*, anume, pe de-o parte, *«echivalența»* componentelor textului, iar ,pe de altă parte, *«insolitarea»* *(ostranenie)* care rupe probabilitatea repetiției echivalente a acestor componente și determină *«așteptarea frustrată»*.

Pentru Mounin — deși mărturisit dialectician — aceste două principii sînt incompatibile, imposibil de cuprins într-o singură teorie: *«dacă funcția poetică* — spune el — *este această operație de* insolitare (ostranenie), *toate raționamentele asupra simetriilor, recurențelor și paralelismelor formale cad: ele constituie umplutura între contraste, va trebui deci să le explicăm — dacă nu vom ajunge chiar să le negăm necesitatea, cum ar trebui s-o facem de altfel și cum au făcut-o deja alte curente poetice»*[3].

Deși neurmată, din cîte cunoaștem, de alți cercetători, această observație a lui Mounin conține parțial (de ce numai *parțial* vom arăta mai tîrziu) un adevăr, întrucît, dacă urmărim nenumăratele aplicații ale teoriei jakobsoniene, vom observa că ele au fost realizate în respect strict față de enunțul *«funcției poetice»*, întru probarea sa concretă: *«Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației»*[4].

Astfel, *«literaritatea»*, așa cum este ea văzută de Jakobson, se plasează sub semnul *simetriei*, al *regularității* și *echivalenței*, pe scurt sub semnul unei *ordini* imanente textului. Aparent nu mai există deci loc pentru *abateri* sau *deviații* care să «insoliteze» textul prin introducerea unor ambiguități derutante, ambiguitatea textului poetic provenind în cazul teoriei jakobsoniene din redundanța excesivă a textului, consubstanțială de fapt «monumentalității» sale[5]. Faptul că, în acest context, Jakobson introduce și noțiunea de *«insolitare»*, fără a explica raportul dintre ea și *«echivalență»*, apare pentru Mounin, și pentru alții probabil, într-adevăr *«insolit»*.

Un reproș pe care i-l adresează Riffaterre vine și el să confirme indirect că *«funcția poetică»* jakobsoniană își are baza într-o *ordine* redundantă a textului și nu în destabilizarea acestei ordini prin *dezordinea* introdusă de *«abateri»* sau *«deviații»* stilistice: *«Nici o analiză gramaticală a unui poem nu ne poate da mai mult decît gramatica poemului»*[6], spune Riffaterre apropos de analiza poemului *Les Chats* întreprinsă de Jakobson și Lévi-Strauss. Cu alte cuvinte, Jakobson confundă *«simetria poetică»* cu *«simetria gramaticală»*, *gramatica* reprezentînd de fapt simetria naturală a fiecărei limbi.

---

[1] *Les difficultés de la poétique jakobsonienne*, L'Arc 60 (1975), p. 64–69.

[2] Trimitem la versiunea franceză a acestui studiu: *Lingustique et poétique*, în *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 209–248.

[3] *Op. cit.*, p. 65.

[4] *Op. cit.*, p. 220.

[5] Constatare coroborată de altfel și de alte afirmații ale autorului: *«Vizarea (Einstellung) mesajului ca atare, accentul pus pe mesaj pentru el însuși, este ceea ce caracterizează funcția poetică a limbajului»* (p. 218) sau *«Această funcție, care pune în evidență partea palpabilă a semnelor. . .»* (p. 218), *«Echivalența este promovată la rangul de procedeu constitutiv al secvenței»* etc.

[6] *La description des structures poétiques: deux approches du poème de Baudeaire LES CHATS*, în *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970, p. 325.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mai observăm însă la Mounin și o reacție negativă față de noțiunea de *«insolitare» (ostranenie)*. Pe un ton condescendent, el susține că această noțiune nu face decît să reactualizeze *«vechile teze»* conform cărora poezia este sinonimă cu *naivitatea, prospețimea, căutarea și descoperirea noului, «iar în domeniul lingvistic strict, (cu) teoria stilului ca* abatere[7]. Din această ultimă formulare deducem o prudență mai mult decît circumspectă în utilizarea termenului de *abatere (écart)*. Ca atîția alții, Mounin, îl consideră depășit, reflectînd punctul de vedere al unei «tradiții» revolute în cadrul teoriilor despre stil.

De fapt, insuficiența noțiunii de *abatere*, conotațiile sale «tradiționaliste», desuete, par să fi devenit de mult timp un loc comun în paradigma modernității, fraze de tipul: «X reduce *stilul* la *abatere*» fiind des întîlnite și spunînd totul despre insuficiența unei analize stilistice bazate pe acest concept.

Să revenim însă la punctul de plecare al acestei intervenții. Întrebarea — reproș, în același timp, — pe care Mounin i-o adresează lui Jakobson ar fi deci următoarea: cine determină instalarea *«literarității»*, *echivalența* sau *abaterea?*

Nici Jakobson, nici Mounin nu dau un răspuns la această întrebare: primul lasă să plutească între cele două noțiuni un soi de ambiguitate, neexplicînd clar raportul dintre ele, celălalt face din această ambiguitate un cap de acuzare, nepunînd însă, la rîndu-i, nimic în loc.

Răspunsul la întrebarea de mai sus ar fi fost desigur: *«ambele!»*. Dar, deși evident, nici unul din cei doi nu-l pronunță. Ca de obicei însă, Jakobson intuiește funcționalitatea acestui raport, fără să încerce însă să-l fixeze, să-l fundamenteze teoretic[8]. I-ar fi fost de altfel și greu s-o facă, întrucît, dincolo de intuițiile sale geniale, neputîndu-se desprinde de mentalitatea pozitivistă care caracterizează funciar formalismul, el rămîne printre cei cărora le plac mecanismele exacte și structurile coerente.

Ceea ce rămîne însă evident, este faptul, că, începînd chiar cu Jakobson, o constantă anulare a dialecticii îndepărtează treptat din atenția cercetătorilor — cu cîteva excepții (Riffaterre fiind și cea mai importantă) — noțiunea de *«abatere»*, îndreptînd această atenție, dat fiind complexul scientist al epocii — asupra *regularităților, paralelismelor, echivalențelor* sonore, sintactice și semantice care întreține ideea unei *ordini* profunde a textului literar. Astfel, un principiu dinamic (prezent în noțiunea de *«abatere»*), insuficient analizat și susținut teoretic, este înlocuit cu unul static sub presiunea unei dominante pozitiviste (logico-formale) care absolutizează *ordinea* și *simetria* ca principii genetice ale textului. Începînd chiar cu teoria jakobsoniană, a existat mereu în paradigma modernității pericolului de a reduce *«literaritatea»* la o combinatorie superficială a unei *scheme* logice profunde. Iar semiotica nu a făcut decît să confirme acest pericol, dîndu-i hainele legalității și făcînd din el — sub îmbold scientist — un principiu fundamental.

Numai că — după cum s-a putut observa —, cu toată impresionanta panoplie de instrumente destinate analizei și cu tot prestigiul distribuției semiotice, ușile textului rămîn închise sau, atunci cînd par a se deschide, dau — ca într-un adevărat labirint — spre culoare care conduc mereu spre ieșirea din text și nu spre centrul său. Și poate chiar aceste repetate eșecuri au făcut să apară și să obțină credibilitate ideea absenței unui veritabil *centru* al textului.

Astfel, după o perioadă de fetișizare a *ordinii* imanente textului, apare și reacția inversă: *dezordinea* este adevăratul factor care determină apariția *«literarității»*.

Textul este acum *de-construit, de-centrat*. O așa-zisă estetică a cuvîntului, susținută de anumite texte de falie, la care se adaugă influența unei metafizici negativiste amintind de Hegel prin Adorno și Derrida, instituie arbitrariul, aleatoriul, dinamismul fără țel ca «esențe» ale *«literarității»*. Conceptul negativ de *diferență*, acela de *semnificanță* sau cel de *productivitate* (marxizant) ascund de fapt o veritabilă metafizică a libertății pure. Nu mai este aici loc pentru o *ordine* a textului și, bineînțeles, nici pentru «abateri» de la această *ordine*. În această perpetuă mișcare a componentelor textuale care se răsfring mereu unele în altele, sensul nu devine niciodată *unul*, rămîne mereu multiplu într-o *devenire* niciodată rezolvată.

Dar și în acest caz, eșecul persistă, mai mult sau mai puțin spectaculos, întrucît acel model elaborat pe baza unor texte de ruptură nu-și găsește o largă aplicabilitate, *textul* rămînînd funciarmente o ființă determinată prin însăși legătura sa cu cel ce-i dă naștere — pe de-o parte — și cu cel ce-l validează — pe de altă parte —, și nu numai, așa cum ademenitor îl prezintă încă o parte a criticii, neîncetată pendulare între ființă abstractă și neant.

Așadar, pînă în prezent, analiza textului va fi trecut de la o extremă la cealaltă: de la *ordine* perfectă la *dezordine* totală. Ca să fim în spiritul dialecticii și mai aproape de realitate, am putea spune că analiza a ezitat mereu între modele cu dominantă «ordonată» și modele în care dominanta o constituie «dezordinea», fără ca aceste două aspecte să fie gîndite într-adevăr împreună, să li se acorde importanță egală.

---

[7] *Op. cit.*, p. 65.

[8] De aceea spuneam inițial că Mounin are numai *parțial* dreptate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Chiar şi atunci cînd această co-prezenţă a celor doi factori a fost sesizată, ea nu a primit decît o explicaţie superficială, mecanicistă. Noţiunea de *«aşteptare frustrată»* este ea însăşi un exemplu de explicaţie simplistă a raportului *ordine — dezordine:* plăcerea estetică îşi are sursa — spune Jakobson *«în satisfacţia care, la om, este legată de sentimentul neaşteptatului apărut din aşteptat*[9]*»*. Atît şi nimic mai mult. Or, această «satisfacţie» nu trebuie numai constatată, ci şi explicată. Lipsa de explicaţie, de fapt imposibilitatea de a o realiza măcar parţial în urmă cu un sfert de veac, a condus la marginalizarea *«teoriei stilului ca abatere»*. Fără o bază epistemică reală, această teorie a pierdut treptat teren, fiind considerată, după cum arătam, ca o treaptă depăşită a «tradiţiei».

De cîţiva ani încoace însă, anunţînd parcă o «complexitate» postmodernistă, se conturează în epistemologia contemporană o nouă atitudine, concretizată în ceea ce s-ar numi *«teoria sistemelor autoorganizaţionale sau autopoietice»*.

În cadrul acestei noi atitudini faţă de lume şi faţă de abordările ştiinţifice întru revelarea structurilor sale, raportul *ordine — dezordine* este socotit fundamental pentru definiţia universului şi a viului, iar, la o scară mai modestă, în ordinea faptelor care ne preocupă, teoria sistemelor autopoietice poate oferi fundamentele epistemologice pentru o *«teorie a stilului ca abatere»*, confirmînd-o şi validînd-o teoretic.

Nu ne-am propus aici decît să oferim o imagine de ansamblu asupra raporturilor care subordonează *teoria stilului* teoriei sistemelor autopoietice, încercînd să arătăm că explicaţia unor fapte, amînată cîndva poate şi din cauza lipsei unei baze teoretice ferme, poate fi reluată de acum înainte în prelungirea unor principii exact formulate şi avînd acoperire concretă.

Teoria sistemelor autopoietice confirmă că stilistica «abaterii» rămîne o abordare justă a textului literar, dar şi faptul că este timpul ca ea să depăşească un nivel să-i spunem *constativ* şi să treacă la modelizări mai rafinate, în parte interdisciplinare, care să-i permită adîncirea examenului şi explicarea textului ca teren de întîlnire şi, în acelaşi timp, de confruntare a scriiturii şi lecturii, acestea din urmă ele însele *produse ale unui individ minat de contradicţii*.

Pe scurt, în ce ar consta *teoria sistemelor autopoietice*.

Într-un univers determinist, clasic, totul este *ordine, simetrie, traiectorie precis calculată, ordinea* fiind lege universală, imanentă lumii materiale. În ştiinţa modernă, situaţia pare să se schimbe însă treptat: *«Vechiul univers* — ne spune un filozof al noii episteme — *se instala în conceptele clare ale Determinismului, ale Legii, ale Fiinţei. Noul univers răstoarnă conceptele, le transgresează, le destramă, obligă termenii cei mai contradictorii să se alipească fără să-şi piardă însă contradicţiile ca într-o unitate mistică»*[10].

Şi astfel, după 1900, noţiunea de *«ordine universală»* suportă formulări succesive care ajung în cele din urmă să destabilizeze o mentalitate clasică, a realului echilibrat, simetric şi determinist.

Etape ale acestei destabilizări:

a) mecanica cuantică, prin introducerea principiului de *indeterminare*, revelă o «dezordine» subatomică cu multe semne de întrebare;

b) anterior, Boltzmann, dînd o explicaţie mecanică celui de-al doilea principiu al termodinamicii pe baza dezordinii moleculare, avea să transforme principiul degradării energiei în principiu al degradării ordinii;

c) în 1930, o dată cu constatarea lui Hubble că lumina emisă de galaxiile îndepărtate se deplasează spre roşu, se pun bazele teoriei expansiunii universului pornind de la *dezordinea* produsă de o uriaşă explozie iniţială;

d) la începutul deceniului şapte, în genetică îşi face loc ideea *hazardului «bricoleur»*. Monod şi Jacob pun în evidenţă faptul că în «logica viului» *hazardul* merge mînă în mînă cu *necesitatea*;

e) încă din 1960, von Foerster, vorbind despre sistemele autoorganizaţionale, arată că *ordinea* lor se construieşte de fapt pe *dezordine*[11]. În 1966, von Neumann arată că diferenţa dintre automatele artificiale şi cele naturale se datorează faptului că ultimele funcţionează cu «zgomot», situaţie inacceptabilă pentru cele dintîi[12]. În 1970, Atlan vorbeşte de *«un hazard organizaţional în cadrul sistemelor vii»*[13]. Începînd cu 1977, Morin reia aceste idei într-o impresionantă lucrare în care aşează raportul *ordine — dezordine* la baza unei episteme postmoderniste a complexităţii[14].

---

[9] *Op. cit.*, p. 228.

[10] Edgar Morin, *La Méthode* (Tome I, *La Nature de la Nature*), Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 62.

[11] H. von Foerster, *On self-organizing systems and their environments*, *Self-Organizing Systems*, Pergamon Press, New York, 1960.

[12] J. von Neumann, *Theory of self-reproducing automata*, University of Illinois Press, 1966.

[13] H. Atlan, *Rôle positif du bruit en théorie de l'information appliquée à une définition de l'organisation biologique*, *Annales de physiologie biologiq ue et médicale*, 1, 1970.

[14] E. Morin, *La Méthode* (t. 1, *La Nature de la Nature*, Seuil, 1977; t. II, *La Vie de la Vie*, Seuil, 1980; t. III, *La Connaissance de la Connaissance*, Seuil, 1986).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se întăreşte astfel, pe măsură ce trece timpul, ideea unei *dezordini creatoare* ce poate fi identificată la nivelul celor mai neînsemnate fenomene ale realului. Nimic în cadrul viului nu poate exista fără «*dezordine*», «*hazard*», «*zgomot*», «*mutaţie*». Ordinea sistemelor lumii vii emerge dintr-un «*hazard poietic*». Dar, trebuie subliniat, această «*dezordine creatoare*» nu rămîne un simplu punct de plecare, mereu mai îndepărtat pe măsură ce sistemul evoluează, ci ea face mereu parte din sincronía sistemică în orice etapă a evoluţiei, constituind un factor esenţial atît în menţinerea ordinii, cît şi în regenerarea sistemului. Într-un soi de «*buclă retroactivă*» (Morin), în cadrul sistemelor vii, *dezordinea* generează *ordine* şi viceversa.

Mai exact, un sistem autopoietic este un sistem deschis, caracterizat prin tensiunea dintre o *recursivitate negativă* şi una *pozitivă*. Dacă prima este cea care permite sistemului să-şi menţină echilibrul intern — homeostazia — prin retroacţiunea asupra tensiunilor deviante, în sensul nivelării şi egalizării lor, cea de a doua menţine active forţele generatoare de dezordine, forţe care asigură de fapt viabilitatea sistemului, reînnoirea sa prepetuă, întrucît, în lipsa lor, sistemul riscă să moară prin creşterea entropiei, prin egalizarea temperaturii interne datorate uniformităţii generate de recursivitatea negativă[15].

Astfel se explică complexitatea lumii vii şi, o dată cu ea, necesitatea unor modelizări complexe pentru care militează contribuţiile teoretice ale unor cercetători ca Monod, Jacob, Prigogine, Atlan, Maturana, Morin etc., pe care, personal, i-am condisera drept «noii filozofi» ai postmodernismului.

Iar acum, desigur, întrebarea: în ce constă apropierea dintre *text* şi *sistemele autopoietice*, este *textul* un *sistem autopoietic?*

Răspunsul ar fi următorul: atîta timp cît un text rămîne în raftul bibliotecii el este «literă moartă». Ca obiect al unei *lecturi* însă, el prinde cu adevărat viaţă, intrînd în categoria sistemelor autoorganizaţionale prin faptul că devine mediatorul unei contradicţii majore între *scriitor* (scriptor) şi *cititor (lector)*. Textul (se) constituie de fapt (în) cadrul unei dispute, iar ceea ce îndeobşte stilistica a denumit *abateri* nu sînt decît acele elemente care, sub privirea cititorului, introduc în text «*dezordinea poetică*» şi, o dată cu ea, dinamismul, curgerea, viaţa.

Aceste «abateri» nu produc numai «aşteptare frustată», ci ele manifestă o contradicţie care apare la un nivel profund al psihicului uman, mai exact la nivelul proceselor cerebrale ale individului. Căci individul, el însuşi, este un *sistem* care funcţionează cu *dezordine*, iar *textul* este — considerăm — o oglindă fidelă a fiinţei sale tensionate.

Constituţia cerebrală a individului este departe de a fi dominată de *ordine*. Contrar unor opinii tradiţionale care, absolutizînd componenta *sapiens* a psihicului uman, fac din individ un personaj cu control *absolut* asupra proceselor sale intelectuale, definiţia individului este *sapiens cum demens*, iar echilibrul proceselor sale neuronale este unul precar, ezitant, pe muchie de cuţit.

Această situaţie este generată — ne-o confirmă neurobiologia encefalului — de însăşi morfologia creierului uman, centrii «*pulsionali*» şi «*afectivi*» din trunchiul cerebral (paleocefal) şi contexul asociativ (mezencefal) fiind o permanentă sursă de «zgomot» şi «dezordine» pentru centrii analitici din *neocortex*. Creierul uman este aşadar un «*sistem policentric*» cu *control slab asupra proceselor sale*[16]. Policentrismul morfologic menţine o permanentă stare de tensiune între centii nervoşi din fiecare dintre cele trei componente ale encefalului, care sînt în acelaşi timp complementare, concurente şi antagonice. Unicitatea şi hipercomplexitatea fiinţei umane constau în această «*reuniune contradictorie*» a celor trei nivele ale encefalului[17].

Presiunea instinctelor şi a afectivităţii asupra gîndirii logice este aşadar, prin chiar structura cerebrală a individului, foarte puternică. Echilibrul între partea *sapiens* şi partea *demens*

---

[15] Cf. Morin, *Op. cit.*, 1977 şi tot Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.
Pag. 234

[16] Cf. Morin, *Op. cit.*, 1973.

[17] Se ştie că de-a lungul filogenezei speciei umane, creierul a crescut în volum şi greutate, adăugîndu-şi treptat straturi succesive. Astfel, neurofiziologii şi biologii au evidenţiat în morfologia encefalului trei nivele bine precizate, care corespund tot atîtor stadii evolutive. Este vorba de *paleocefal* (trunchi cerebral), care aparţine vîrstei reptiliene a mamiferelor, — sediu al instinctelor de procreere, pradă, apărare a teritoriului, gregaritate etc. —, *mezencefal* (cortexul asociativ), apărut o dată cu dezvoltarea cerebrală a primelor mamifere, — sediu al manifestărilor afective — şi *neocortex* — sediu al operaţiunilor logice. Aceste straturi morfologice ale encefalului sînt legate între ele prin anumite terminaţii axonale care le traversează pierzîndu-se la nivelul centrilor subcorticali, mergînd către thalamus sau ajungînd chiar pînă la ariile de motricitate din măduva spinării. Toate aceste straturi submerse *neocortexului* sînt dominate de acesta care, dezvoltîndu-se imens, le-a înglobat în mod treptat, fără însă ca ele să-şi fi pierdut total iniţiativa. Legate între ele, toate cele trei straturi ale encefalului se află într-o perpetuă tensiune. Centrii analitici ai neocortexului sînt în permanenţă ameninţaţi de invazia afectivului şi instinctualului, care reprezintă o neîncetată sursă de «zgomot» pentru procesele gîndirii logice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a personalității umane este, cum spuneam, precar, ezitant, existînd mereu pericolul unui dezechilibru ireversibil în favoarea componentei *demens*[18].

Din această perspectivă — revenind la problema *textului* — «abaterile» stilistice, ca traducători fideli ai contradicțiilor interne care conduc la enunțul afectiv și, prin el, la o imagine profund subiectivă a lumii, constituie surse de «diagnostic» pentru analiză. Prin diversiunea pe care o introduc, ele constituie, în același timp, elemente care determină complexitatea dinamică a textului. Și aici, ca și în cadrul altor sisteme, *dezordinea* devine «sursă de complexitate».

Dar «complexitatea» textului mai are o cauză majoră în persoana cititorului, care vine la rîndu-i în *conflict* cu textul, acesta din urmă reprezentînd în fapt o sursă de *dezordine* pentru *«orizontul de așteptare»* al celui dintîi.

Și această situație pare a fi confirmată de rezultatele cercetării concrete. Cu riscul dea «insolita» aceste rînduri prin prea dese și ample trimiteri la domenii de altă natură, va trebui din nou să recurgem la datele neurobiologiei encefalului, pentru a arăta că orice informație primită din exterior constituie inițial o sursă de «zgomot», de «dezordine» în speță, care intră în conflict cu informația genetică a individului.

Se știe de acum că ne naștem cu o anumită repartiție a funcțiilor vitale pe grupuri de neuroni și că, pe măsură ce înaintăm în vîrstă, un număr enorm de neuroni se degradează, fără putință de regenerare. Această adevărată hecatombă neuronală se însoțește, în același timp, cu specificarea și funcționalizarea unui mic număr de neuroni care, pe măsură ce trece timpul, se dezvoltă, se ramifică, se întăresc. Astfel, redundanța neuronală dobîndită genetic este redusă treptat, întru specializarea anumitor grupuri neuronale, prin contact cu mediul înconjurător. La acest nivel deci *învățarea* prin informație primită din exterior este simultană în fapt cu o *dezînvățare* la nivelul informației genetice[19].

Și din această perspectivă, *textul* reprezintă pentru lector un factor care introduce «dezordine» în informația genetică, dar și în cea deja stocată. Tratată ulterior, această «dezordine» va trece în cele din urmă într-o altă «ordine», îmbogățind «orizontul de așteptare» al individului.

Astfel, textul mediază de fapt un conflict între cel ce scrie și cel ce citește. Se confruntă aici două organizări cerebrale care își transmit «simpatii» sau «antipatii» prin pasta meleabilă a textului. Acesta se interpune între cei doi ca un element de legătură ce împrumută aparențele materiei vii și contradictorii. Contradicția este în acest caz triplă: pe de-o parte *«contradicția scriiturii»* (materializată în conflictul între scriitura individuală și norma scripturală a epocii) apoi *«contradicția imanentă»* care, la nivelul proceselor cerebrale individuale, opune ordinii analitice dezordinea afectivă și, în cele din urmă, *«contradicția receptării»*, între text și *«orizontul de așteptare»* al cititorului.

Dacă acceptăm aceste premise, atunci analiza textului va trebui condusă după legile unei logici contradictorii și dinamice, care justifică în parte și opțiunile filozofice ale unui Stephane Lupasco. Aceasta pare a fi *logica viului* și o abordare a textului care ține seama de legile sale are șanse să mențină caracterul *unic* al fiecărui text analizat și să nu-l piardă sub o grilă uniformizantă, așa cum fac acele analize care, mînate de *«complexul abstracțiunii»*, vizează o gramatică universală a textului și/sau discursului poetic.

O «gramatică a textului» este un demers egalizator și, prin prisma celor spuse mai sus, chiar aporetic. Orice text este *unic*, și această unicitate provine din relațiile stabilite între componente, care, chiar dacă sînt identice cu altele aparținînd altor texte, conduc la o combinație unică. În fond, *textul* este producție a unui *individ* care, prin natura sa internă, este diferit de toți cei ce-l înconjoară: *«Egalitatea nu este un concept biologic»*, spune Jacob, el a fost inventat *«tocmai pentru că ființele umane nu sînt egale»*[20]. Or, produsele acestor ființe, prin însăși geneza lor, nu pot fi decît *unice*. Un model de analiză care urmărește numai șarpanta logică a textului sau numai ordinea echivalentă a componentelor sale este nevoit să-i anuleze contradicțiile interne, în speță «abaterile», și o dată cu ele dinamismul și individualitatea: sufletul textului urcă și dispare, iar undeva jos rămîne corpul său inert, identic cu celelalte, dar lipsit de viață (a se citi *«literaritate»*).

Obsesia «ordinii» ne conduce la decretarea «egalității»: *«Cum oare nu s-a putut pricepe* — exclamă însă același filozof — *că ordinea pură este cea mai teribilă nebunie din cîte există, aceea a abstracțiunii, cea mai teribilă moarte din cîte există, aceea care n-a cunoscut viața?»*[21].

Iulian POPESCU

[18] Pericolul este cu atît mai mare cu cît, prin însăși constituția și organizarea cerebrală a individului, componenta *demens* poate investi treptat centrii gîndirii logice, îmbrăcînd aparențele lui *sapiens* și justificînd pulsiunile distractive.

[19] Cf. J. P. Changeux, *L'homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983.

[20] Fr. Jacob, *Le jeu des possibles*, Paris, Fayard, 1981, p. 127 și 128.

[21] E. Morin, *Op. cit.*, 1977, p. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANCHETA NOASTRĂ

De ce scriu? În ce cred?

Gheorghe GRIGURCU

1. Nu se poate răspunde, am impresia, fără un anume trac, la întrebarea «de ce scriu». Fără o inhibiție care să împiedice formularea gîndurilor celor mai firești tocmai pentru că sînt cele mai firești, cu, în cele din urmă, simțămîntul că n-ai spus mai nimic din ceea ce ai fi dorit să spui. Îmi cer, așadar, scuze pentru ceea ce e banal, prezumțios, discotinuu, adică stîngaci într-un fel sau altul, în rîndurile de față... Scriu dintr-o pornire lăuntrică, dintr-o stare tulbure, emoțională, ce încearcă a se obiectiva în semn, în așa fel încît semnul (limbajul) să pară a fi, el, punctul generator al stării în cauză. E neîndoios un truc al ființei care se proiectează în durată, născuind a se expurga de accidentele curgerii, a se stabiliza, a se «clasiciza» (orice act scriptic e un act clasic, în timp ce oralitatea e un act eminamente romantic). Dar oricît ne străduim a ne «instrumentaliza» existența, oricît o supunem unei conștiințe estetice (mai mult ori mai puțin limpede, după norocul împrejurării), ea rămîne în interiorul cristalului textual, ca un simbure cald, ca o demonie irepresibilă. Scrisul nostru, inclusiv cel critic, e hrănit de o experiență vitală, de o autenticitate a trăirii, care se constituie în criteriu de căpetenie al aprecierii sale axiologice. Slujim, desigur, un ideal estetic. Dar acesta nu este vacuu, ci, în măsura în care contează ca implicare personală, umplut cu materia vie a unei prezențe sufletești, așa cum un organ e alcătuit necesarmente dintr-o țesătură celulară. Propoziția lui Maurice Blanchot, care afirmă că limbajul este o experiență a neființei, trebuie răsturnată. Limbajul este o experiență a ființei, promovînd, prin mijlocirea ontologiei sale, un ethos. Nu un corp de principii exterioare — acestea, dacă se manifestă, au ca rezultat moralizarea, atît de jenantă în cîmpul artei — ci o impregnare a esteticului însuși, modul său de a se revela ca identitate, așa cum culoarea e inseparabilă de înfățișarea unui fruct. Socotesc că stilul, mai mult ori mai puțin aparent, dar indispensabil creației literare, alcătuiește oglinda unei trăiri. Aceasta probează respirația vieții care animă opera. Absența aburului vital înseamnă neant, deopotrivă moral și estetic. Cît de înșelătoare e însă judecarea existenței implicate în creația literară doar în funcție de patetism, de retorică, de declarativitate! Nu contest legitimitatea acestor maniere, atunci cînd mobilurile temperamentale ori anume finalități particulare ale scrisului le reclamă, însă, în principiu, existențialul e cu atît mai dens în creație, cu cît expresia e mai stăpînă pe sine, mai riguroasă, mai exactă în a se desemna în autonomia sa. «După o durere mare, scria Emily Dickinson, vine un sentiment formal — /stau Nervii ceremonioși, de parc-ar fi Morminte». Acestui «sentiment formal», acestei «ceremonii», aparent mortificatoare, a «Nervilor», poetul le datorează însăși existența sa de poet, o existență de ordin secund, esențializată, trecută în clasele valorice ale spiritului. Cititorul insuficient pregătit ori cel rău intenționat vorbește despre poezie ca despre un document al realului, ca despre o verigă a vieții însăși, ignorînd factura sa fictivă. Potrivit acestei optici, poezia ar trebui să fie o declarație de dragoste sau de război, o învățătură, o mustrare, un slogan. Dacă nu se apropie de clișeele vorbirii comune, e neapărat taxată drept artificioasă, căznită, cerebrală etc. Ceea ce lipsește unei atari concepții simplificatoare, de fapt, falsificatoare, este înțelegerea sensibilă a formei, care constituie piatra de hotar dintre estetic și nonestetic. Inaugurînd un alt domeniu decît cel al vieții de toate zilele, forma reprezintă codul lui de comunicare, în afara căruia totul devine ininteligibil. Cele mai profunde sentimente, cele mai nobile intenții se opacizează în cazul deficitului creator, al absenței formei ce le fecundează. Grație formei estetice, trăirea se împlinește într-un mod specific, «îngheață» în limbaj, invitînd la contemplație. Auden arată în elegia sa despre Yeats că «poezia nu determină nici o acțiune». Într-adevăr așa este, dacă ne situăm într-un unghi de vedere convențional. Dar viața sublimată în poezie e prin sine o «acțiune», un palpit inepuizabil, un dinamism ce-și constituie propriul obiect. Neacționînd în exterior, neparticipînd la sfera pragmaticului, poezia exprimă o saturație de date ale psihiei, făcînd posibilă cunoașterea de sine a ființei care s-a rostit prin intermediul ei, ca și a ființei care stabilește cu ea un raport simpatetic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. Cred în putința poeziei de a se realiza numai într-un climat socio-cultural propice, pe care să-l reflecte și căruia, la rîndul său, să-i acorde, prin chiar substanța sa reprezentativă, o componentă primordială. Cred într-o poezie ca indice al libertății conștiinței creatorului, care să echilibreze în scrisul său elementele tradiției și inovației, ale speculației și afectului, ale realului și imaginarului, ale contingentului și absolutului, așa cum crede de cuviință și numai așa. Cred exclusiv într-o asemenea creație. Cred în dreptul sacru al autorului de a exprima ceea ce dorește, de a dispune de tehnica artei sale, de a lucra nestînjenit în slujba viziunii sale, căci numai astfel devine util poporului său și umanității. Cred că productele neviabile, stigmatizate de neajungerea înzestrării, de inerție, de conjuncturi neprielince, de lipsa probității, indiferent de situarea de care se bucură la un moment dat, sînt sortite unei totale dispariții. Cred că reducerea spiritului critic în legătură cu cîțiva scriitori ai perioadei actuale vizibil supraapreciați, al căror comentariu devine un panegiric compact și a căror evocare devine o hagiografie, e un fapt negativ, cu caracter pasager. Cred că orice fetișizare în materie de artă e o manifestare a «spiritului primar», chiar dacă nu e agresiv, ci insinuant, sentimental, onctuos. Cred că supralicitarea, uneori pînă la ridicol, a însemnătății unor autori, în temeiul unui partizanat interesat, dacă nu de-a dreptul în temeiul poziților administrative pe care le ocupă aceștia, ilustrează o trăsătură a dezonoarei. Cred că tăcerea în fața producției de joasă calitate, prezentă, într-o cantitate deloc neglijabilă, în carte, în presă, ca și în alte zone ale mass-mediei, e justificată numai pînă la un punct: cît timp sugerează o replică, prelungirea ei echivalînd cu o cooperare. Cred că angajarea opiniei publice, sub pretextul unor «scrisori de la cititori», sosite în chip oportun și cu un conținut la fel de oportun, constituie în realitate o sfidare a opiniei publice, o schelă a nefastei mentalități dogmatice. Cred că «polemica» unilaterală, id est monologul infatuat, excomunicator, care exclude răspunsul interlocutorului precum și intervenția altor persoane atrase de subiectul pus în discuție, reprezintă o atitudine nu numai nedemocratică, ci și sub-urbană, o mitocănie publicistică, intrînd de altminteri și sub incidența Legii presei în vigoare. Cred că nu există subiecte la a căror dezbatere scriitorul să nu poată lua parte, din punctul său de vedere, profesional și cetățenesc. Cred că falsul curaj, exercitat la periferia realităților reprobabile, neaprofundînd cauzele lor, parcurgînd cu frivolitate o cîtime neînsemnată din traiectoria logică a satirei, e o formă de culpabilitate. Cred că nici unul din fenomenele de subminare a demnității scriitorului nu poate rămîne nesancționat de către o justiție imanentă a scrisului. Cred că fiecare autor răspunde pentru ceea ce încredințează tiparului, chiar dacă uneori, prins în flagrant delict moral, se comportă precum vulpea dintr-unul din infernalele proverbe ale lui William Blake, care învinuiește capcana în loc de a se învinui pe sine. Cred că toate procesele de intenție, lecturile tendențioase, calomniile, coalițiile de meschine interese, cameleonismele etc. vor pierde partida în fața operelor viabile și a conștiințelor drepte. Cred că silințele, demne de o cauză mai bună, ale mediocrilor, demagogilor, ignarilor, conformiștilor, veleitarilor, arivîștilor, cu toate că produc leziuni, deseori ireversibile în biografia scriitorilor de merit, sînt menite unui eșec lamentabil. Cred în biruința cauzelor drepte. Cred în progres. Cred în următoarele versuri ale admirabilului tînăr care a fost Mihai Beniuc: «În zadar vă zbateți și asudă / Fruntea voastră galbenă ca ceara, / Nu puteți, degeaba-i orice trudă, / Să legați cu lanțuri primăvara». *Cred în capacitatea de absorbție și de regenerare a organismului literaturii române, în forța sa de neutralizare a deșeurilor și de propulsare a valorilor adevărate.*

Bedros HORASANGIAN

E dificil uneori — mai ales pentru un prozator — să-și asume propria «voce». Obișnuit să trăiască prin «alții» parcă îi e mai lesne să spună ce gîndește, simte sau pătimește un anume personaj de schiță sau erou de roman decît să se reprezinte pe sine. La urma urmelor cititorii sînt mai interesați de ce se întîmplă cu eroii literari și mai puțin de destinul — existențial, intelectual — al scriitorilor. Iar cînd intră în atenția exegeților parcă nu mai sînt ei, ci par personaje de ficțiune, «romanești» în sensul bun al cuvîntului. Să ne amintim de Creangă și Eminescu «ai lui Călinescu» sau de Flaubertul «lui Sartre».

Rămînem cu senzația că despre «omul de hîrtie» se poate ști totul. Desigur, o iluzie, cu atît mai convingătoare cu cît îndoielile și incertitudinile par mai ușor suportabile. Scriitorul scrie dintr-un lung șir de motive mai mult sau mai puțin plauzibile. Scriitorul poate să nu mai scrie dintr-un tot atît de lung șir de motive. Știute de el însuși sau doar intuite. La care nu e rău să adăugăm o doză de imprevizibil.

Am tot citit confesiuni de genul «Nu pot să trăiesc fără să scriu» *sau* «Poezia e însăși viața mea». *Sună frumos tulnicul vanității exhibate, dar e oare și adevărat? Sînt milioane de oameni care trăiesc fără să scrie Există atîtea vieți lipsite de orice fel de poezie. Să le fie refuzat*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dreptul la existență prin prisma «creatorului» de literatură? Parcă n-ar fi cinstit. Cunosc un medic care a făcut respirație «artificială» unui hepatic aflat în comă. Șansa bolnavului de a scăpa era de unu la sută. Probabilitatea de a nu contracta o maladie «ahoretică» percum hepatita de către doctor era practic inexistentă. Nulă. Ceea ce s-a și dovedit: bolnavul nu a putut fi salvat. Doctorul Mircescu — la urma urmelor de ce doar numele fotbaliștilor și al vedetelor de cinema să circule prin gazete? — a suferit un an întreg de pe urma hepatitei.

Gest romantic?
Lipsă de prevedere?
Gratuitate! Exces?
Conștiință profesională?

«Nu se putea altfel»? — *ba bine că nu!*

Cred că apare un astfel de moment în viața fiecăruia cînd «pradă propriilor adevăruri», *putem începe* «să scriem» *sau* «să credem» *în ceva. Dincolo și dincoace de literatură. De noi înșine. Restul e nimică poză,* «coborîre în contigent», *publicistică. Interesante și ele. Uneori.*

Mai 1988, București

Cornel UNGUREANU

1. Scriu fiindcă nu pot să nu scriu. Să nu scriu, iată năzuința, iată, de aproape 20 de ani, gîndul care mă urmărește cu insistență. Îi admir pe cei care, scriind odată, au renunțat să mai scrie. Îi admir pe cei care se retrag: *atît au avut de spus, nu mai au de spus nimic, lumea care este — ca și cea care va veni — nu va mai fi o lume a scrisului. Trăiesc, ca și alții, în iluzia că lumea noastră este încă a scriitorului și a cărții. Scriu fiindcă simt că mai pot, prin scrisul meu, să contribui la viața scrisului, atîta cîtă mai e. Căci dacă lumea în care trăiesc nu mai e a scrisului și a scriitorilor, e adevărat că scrisul poate opera, în universul acesta fatal limitat, propuneri pentru eternitate.*

Scriu fiindcă m-am născut și trăiesc într-un ținut care, chiar în această lume care nu mai e a scriitorilor, are nevoie de scriitori. Scriu pentru a-i apăra pe adevărații scriitori de ne-scriitori, de aberanții care își arogă acest titlu și își adaugă, în numele lui, suite. Căci, iată, pe cît se reduce dreptul de a fi al scriitorului în lumea de azi, pe atît crește pofta de a fi scriitor al altora. De fapt, e doar expresia poftei de putere. Micii dictatori locali își consolidează postul chiar cu acest argument: sînt — zic suitele — scriitori! Au talent, sînt aleșii! Sîntem constrînși să-i iubim și să-i ascultăm, iar ei să ne vorbească despre multipla lor înzestrare! Scriu fiindcă simt amenințarea nu a evului mediu — o epocă totuși plină de noblețe — ci a epocii pitecantropilor literari.

Scriu fiindcă sînt fascinat de acești oameni care au talent, care au har, care sînt privilegiații scrisului ales. *Scriu pentru acești oameni care au talent și care, de foarte multe ori, se mișcă greu în lumea care nici măcar nu concepe ce ar putea fi talentul. Fiindcă, iată, de multă vreme nu mai vorbim chiar deloc despre talent. Ni se pare că există pe toate drumurile. Ni se pare că orice versificator nefericit poate fi, grație temei, înscris în competiția literaturii. Ni se pare că rezervele de oameni de talent ale acestei națiuni sînt nelimitate. Nu sînt, vai, nelimitate. Scriu fiindcă știu acest lucru și mă tem de indiferența cu care, de prea multe ori, risipim, refuzăm sau ignorăm talentele. Și, iată, o spun fără nici un fel de mîndrie: scriu fiindcă nu mai am încotro. După ce am citit sute și sute de cărți, după ce am discutat cu cîțiva dintre martorii acestei epoci, după ce am trăit mai bine de patru decenii, sînt lucruri pe care doar eu le-aș putea spune despre lume și despre literatură. Sînt obligat să-mi scriu monografiile despre Mircea Eliade, despre Voiculescu și Sadoveanu, să închei o Istorie a literaturii române de azi, o Geografie a literaturii române. Sînt cărțile obligatorii, prin care îmi plătesc bucuria de a fi trăit într-o epocă mai fericită (totuși!) decît aceea în care au trăit prăinții, bunicii, străbunicii mei.*

Vreau să mai adaug că nu scriu cu plăcere, că trudesc *la masa de scris. Nu sînt fericit că sînt scriitor. Nu savurez bucuria de a scrie. Sînt fericit atunci cînd călătoresc, cînd stau de vorbă cu fiul meu despre «cum era cînd eram eu tînăr», cînd citesc cărțile, articolele, paginile prietenilor mei. Cred că aș putea fi fericit dacă m-aș retrage la Zăgujeni — satul mamei mele — să fac filme despre bătrînii locului. Cum se trec ei. Poate că acolo aș scrie fără sentimentul că scriu. Cu celălalt sentiment, mai plin, că* trăiesc.

2. Dacă nu se înțelege, din ce scriu, în ce cred, *trebuie să adaug că aceasta rămîne, totuși, problema mea personală. Personaj public — ca orice foiletonist — permite-mi-se acest refugiu.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Martin Heidegger

SEIN UND ZEIT / FIINȚĂ ȘI TIMP

(IV)

§ 17. Referință de semn

Interpretarea preliminară a structurii onotologice a ființării disponibile («ustensilul») a evidențiat fenomenul referinței, dar atît de schematic încît a trebuit imediat să subliniem necesitatea ca fenomenul amintit să fie dezvăluit în ce privește proveniența sa ontologică. În plus a devenit evident că referința și complexul de referințe sînt, într-un sens oarecare, momente constitutive ale lumității însăși. Pînă acum lumea ne apărea doar prin și pentru anumite moduri ale îngrijorării din lumea ambiantă, îngrijorare vizînd ființarea disponibilă; lumea apărea astfel *legată de* disponibilitatea acestei ființări. Cu cît vom înțelege mai profund Ființa ființării intramundane, cu atît mai întins și mai sigur va deveni tărîmul fenomenal din care va putea fi degajat fenomenul lume.

Să luăm iarăși drept punct de pornire Ființa ființărilor disponibile, de data aceasta cu intenția de a sesiza mai precis însuși fenomenul *referinței*. În acest scop să încercăm o analiză ontologică a acelui tip de ustensil la care se pot face «referințe» într-o multitudine de sensuri. Un astfel de «ustensil» este *semnul*. Acest cuvînt vizează fenomene diferite. Prin el nu numai că se desemnează diverse *tipuri* de semne, dar poate fi formalizat către un *mod de relație universală* momentul a-fi-semn-pentru..., astfel încît însăși structura semnului furnizează un fir călăuzitor ontologic pentru «caracteristica» tuturor ființărilor în general.

Semnele sînt în primul rînd ele însele ustensile al căror caracter specific de ustensil constă în *indicare*. Astfel de semne sînt reperele rutiere, pietrele de hotar, girueta pentru navigația vaselor, semnale, steaguri, însemne de doliu și altele asemenea. Indicarea poate fi determinată drept un «mod» de referire (Verweisen). Luată în sens extrem formal, acțiunea de referire este o *relaționare*. Însă relația nu funcționează drept gen pentru «specille» de referințe, care se diferențiază în: semn, simbol, expresie și semnificație. Relația este o determinație formală care va fi deslușită direct pe calea «formalizării» în orice tip de sistem coerent, oricare ar fi conținutul său obiectual și modul său de Ființă**.

Orice referință este o relație, dar nu orice relație este o referință. Orice «indicație» este o referință, dar nu orice referire este o indicare. Rezultă implicit că orice «indicație» este o relație, dar nu orice relaționare este o indicare. S-a pus astfel în lumină caracterul general-formal al relației. Dar pentru cercetarea fenomenelor de felul referinței, semnului, sau chiar de felul semnificației nu vom cîștiga nimic caracterizîndu-le drept relații. În cele din urmă trebuie

---

* Începînd cu numărul 2–3/1986, *R.I.T.L.* oferă cititorilor săi prima versiune în limba română (în care s-au tradus, cu admirabile rezultate, mari sisteme filozofice, de la Platon și Aristotel la Kant, Hegel și Marx) a celei mai importante scrieri heideggeriene. Conștienți, asemenea celor doi tineri tălmăcitori, de dificultățile unei atari întreprinderi, propunem această traducere discuției atît a germaniștilor, cît și a specialiștilor în filosofie, în vederea evaluării ei filologice și, deopotrivă, ideologice, în contextul culturii noastre contemporane. Cei avizați și, desigur, interesați de a participa la o astfel de dezbatere își vor putea exprima punctul de vedere în paginile revistei de față. Specificăm, totodată, că în punerea în pagină a textului heideggerian au fost respectate întocmai modalitățile tipografice adoptate de ultima ediție germană a lucrării. Ne propunem, de asemenea, să publicăm într-o *erată* în fiecare număr corecturile de rigoare, fie al scăpărilor tipografice, fie ale perfecționării pe parcurs a tălmăcirii. *(n. red.)*.

** A se vedea E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, prima parte a acestui anuar, vol. I, pgf. 10; apoi, încă, în *Logische Untersuchungen*, vol. I, cap. 11. Pentru analiza semnului și semnificației a se vedea și vol. II, *Untersuchung* I.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chiar să arătăm faptul că însăși «relația», tocmai *datorită* caracterului ei general-formal, își are originea ontologică într-o referință.

Dacă analiza de pînă acum se limitează să interpreteze semnul doar prin distincție față de fenomenul referinței, atunci în interiorul acestei limitații nu va putea fi cercetată adecvat întreaga varietate a semnelor posibile. Printre semne vom găsi: simptomul (Anzeichen), semnul precursor (Vorzeichen), semnul retrospectiv (Rückzeichen), însemnul (Merkzeichen), semnul distinctiv (Kennzeichen) a căror indicație este întotdeauna diferită, oricare ar fi obiectul ce folosește de semn. De aceste «semne» trebuie deosebite: urma, vestigiul, monumentul, documentul, mărturia, simbolul, expresia, apariția, semnificația. Aceste fenomene pot fi ușor formalizate pe baza caracterului formal de relație pe care-l au; pe firul călăuzitor al unei astfel de «relații», noi sîntem astăzi cu deosebire tentați ca să supunem orice ființare unei «interpretări» care întotdeauna va «corespunde» pentru că, de fapt, ea nu ne spune nimic, sau ne spune tot atît cît schema, facil aplicată, despre formă și conținut.

Vom alege un exemplu de semn care, într-o analiză ulterioară, ne va servi într-un mod exemplar pentru un alt punct de vedere. Automobilele au fost nu demult echipate cu o săgeată roșie mobilă, a cărei poziție, în momentul în care mașina ajunge de ex. la o intersecție, va indica direcția pe care o va lua autovehiculul. Poziția săgeții este reglată de către conducătorul vehiculului. Acest semn este un ustensil care se află disponibil nu doar cînd este în grija (șofatul) conducătorului auto. Chiar și cei care nu călătoresc împreună cu acesta — și mai ales ei — fac uz de acest ustensil, și anume prin evitarea sensului indicat, sau prin oprire. Acest semn este o ființare intramundană disponibilă în ansamblul sistemului de ustensile constituit de către mijloacele de locomoție și regulile de circulație. Ca ustensil, acest ustensil-indicator este constituit printr-o referință. El are caracterul momentului Pentru-a..., are utilitatea sa specifică, el este pentru a semnaliza. Această semnalizare a semnului poate fi sesizată drept o «referire». Trebuie însă remarcat faptul că această «referire», luată ca semnalizare, nu este structura ontologică a semnului ca ustensil.

Ca semn, «referirea» se fondează mai degrabă în structura de Ființă a ustensilului, în acea utilitate la... Dar această utilitate nu este suficientă pentru ca o ființare să devină semn. Ustensilul numit «ciocan» este și el constituit dintr-o utilitate, și cu toate acestea ciocanul nu este un semn. «Referința» numită indicare este concretizarea ontică a momentului Pentru-ce (Wozu) care caracterizează utilitatea și determină un ustensil relativ la aceasta. Acea referință care este «capacitatea de a folosi la...» este, dimpotrivă, o determinație ontologic-categorială a ustensilului *ca* ustensil. Faptul că momentul Pentru-ce al utilității își dobîndește concretența în actul de a indica, rămîne indiferent pentru constituția de ustensil ca atare. În acest exemplu al semnului devine deja vizibilă — deși în mod grosier — diferența între referința ca utilitate și referința ca indicare. Ele se confruntă atît de puțin încît abia în corelația lor permit concertizarea unui anumit ustensil. Dar dacă diferența fundamentală între indicare și referire ca și constituție de ustensil e certă, atunci la fel de indiscutabil e faptul că semnul are, pe de altă parte, un raport de sine stătător și chiar deosebit cu modul de Ființă al complexului de ustensile disponibil intramundan și cu lumitatea sa intrinsecă. În uzanța îngrijorării ustensilul-indicator are o utilizare *privilegiată*. Simpla constatare a acestui fapt nu poate, totuși, să ne satisfacă în plan ontologic. Va trebui deci să explicităm temeiul și sensul acestei utilizări privilegiate.

Ce înseamnă actul de a indica al unui semn? Răspunsul îl vom avea doar atunci cînd vom determina modul de uz adecvat al ustensilului-indicator. Această determinare va trebui de asemenea să sesizeze în mod genuin disponibilitatea acestui ustensil. Care este modalitatea cea mai potrivită de a-avea-de-a-face cu un semn?Revenind la exemplul expus (săgeata), trebuie să spunem: conduita adecvată (Ființa) față de semnul întîlnit este «evitarea» sau «oprirea» atunci cînd vine un vehicul ce manevrează săgeata. Ca orientare pe o direcție, evitarea aparține în mod esențial momentului a-fi-în-lume al Dasein-ului. Acesta din urmă este, într-un fel anume, angajat pe o direcție (ausgerichtet) [40] și mereu pe drum (unterwegs); oprirea și rămînerea nu sînt decît cazuri limită ale acestei angajări «pe drum». Semnul se adresează unui moment a-fi-în-lume specific «spațial». *Nu* vom «sesiza» semnul în mod autentic atîta timp cît îl vom privi și îl vom constata doar ca survenire a unui lucru-indicator (Zeigding). Chiar dacă vom urmări cu privirea direcția indicată de săgeată și vom descoperi ceva în acea zonă spre care arată săgeata, nici atunci nu vom avea experiența autentică a semnului. Semnul se adresează previziunii care ne ghidează uzanța îngrijorării, astfel că într-o asemenea întîlnire, această previziune care-i urmează indicația aduce ambianța (Umhafte) lumii ambiante la o «aprecepție» (Übersicht) explicită. Apercepția care folosește previziunea nu *sesizează* ființarea disponibilă, ci dobîndește mai degrabă o orientare în interiorul lumii ambiante [41]. O altă posibilitate a experienței ustensilului constă în perceperea săgeții drept un ustensil aparținător vehiculului; în acest caz, caracterul de ustensil al săgeții nu e nevoie să fie descoperit; poate să rămînă complet nedeterminat ceea ce și modul cum ea semnalizează, și totuși, întîlnită astfel, săgeata nu este un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucru pur. Experiența lucrului pretinde veritabila sa *determinare*, împotriva prezenței imediate a unei varietăți de ustensile multiplu indeterminate [42].

Semnele de tipul celui descris permit întîlnirea ființării disponibile, mai exact fac accesibil în asemenea măsură un sistem de astfel de ființări încît uzanța care se aplică unei ființări aflate în grija Dasein-ului cotidian își și își asigură orientarea. Semnul nu este un lucru care se raportează la un alt lucru printr-o relație de indicare, ci *un ustensil care propune în mod expres previziunii un complex de ustensile, astfel încît, prin aceasta, se anunță lumitatea intrinsecă a ființării disponibile.* În simptom și în semnul precursor «se arată» «ceea ce tocmai vine», însă nu doar în sensul a ceva care survine adăugîndu-se la o ființare deja subzistentă; «ceea ce tocmai vine» este ceva pentru care sîntem pregătiți, respectiv «nu am fost pregătiți» dacă ne-am ocupat cu altele. Semnul retrospectiv face accesibil la modul previziunii ceea ce s-a petrecut și s-a împlinit. Însemnul indică ceva «la care» se face referință în momentul respectiv. Semnele indică mereu în mod primar acel ceva «în care» trăim, în preajma căruia zăbovește îngrijorarea și prin care ne înscriem într-o finalitate.

Caracterul specific de ustensil al semnului devine cu deosebire evident în procesul de «instituire a unui semn». Aceasta din urmă se realizează în și pornind de la o prevedere a previziunii (umsichtigen Vorsicht), prevedere care pretinde de fiecare dată posibilitatea ca, printr-o ființare disponibilă să se anunțe previziunii lumea ambiantă [corespunzătoare acestei previziuni]. Dar Ființei ființării intramundane imediat-disponibile îi este caracteristic, așa cum am arătat mai sus, să se mențină în sine însăși și să nu iasă în afară (ansichhaltenden Nichtheraustretens) [43]. De aceea uzanța previzionară necesită, în lumea sa ambiantă, un ustensil disponibil care să preia, în caracterul său de ustensil, «misiunea» de *a-atrage-atenția* asupra ființărilor disponibile. Și tocmai de aceea confecționarea unui astfel de ustensil (semnul) trebuie să țină seama de capacitatea acestuia de a-atrage-atenția. Dar ca ustensil care, astfel, atrage-atenția, el nu poate să fie disponibil într-un mod oarecare, ci este «fixat» într-o anumită modalitate, cu intenția de a fi ușor accesibil [44].

Instituirea unui semn nu presupune însă, în mod necesar, confecționarea unui ustensil care nu este încă în nici un chip disponibil. Un semn se poate constitui și prin *luarea-drept-semn* a unei ființări disponibile. În acest mod de constituire, instituirea unui semn dezvăluie un sens încă mai originar. Semnalizarea [indicarea] nu furnizează doar previziunii dispunerea orientată a unui complex de ustensile disponibile și a lumii ambiante în general, instituirea semnului poate în primul rînd chiar să descopere. Ceea ce este luat drept semn va deveni accesibil abia prin disponibilitatea sa. Cînd, de ex., pentru activitatea la cîmp vîntul din sud «are valoare» de semn ce indică ploaie, atunci această «valoare» sau «valoare inerentă» acestei ființări nu este o adăugare a ceva unei ființări deja subzistente în sine, respectiv curentului de aer și unei anumite direcții geografice. Ca simplu eveniment accesibil în plan meteorologic, vîntul din sud nu este *niciodată mai întîi* subzistent, pentru a prelua mai apoi în mod ocazional funcția unui semn precursor. Mai degrabă previziunea agriculturorului este cea care, prin maniera de a ține cont (Rechnungtragens), tocmai descoperă vîntul din sud în Ființa sa.

Însă — s-ar putea replica — *ceea ce* va fi luat drept semn trebuie mai întîi să devină accesibil în sine însuși și sesizat *înainte* de instituirea semnului. Desigur, el trebuie neapărat să fie deja prezent într-un mod oarecare. Rămîne doar întrebarea: *cum* este descoperită această ființare, într-o asemenea întîlnire prealabilă: ca pură survenire a unui lucru, sau mai degrabă ca ustensil pe care nu-l înțelegem, drept ființare disponibilă cu care pînă atunci «nu știm ce să facem» și care, astfel, devine și mai învăluită pentru previziune? *Și aici, încă o dată, caracterul de ustensil al ființării disponibile, înaintea descoperirii lui de către previziune, nu poate fi interpretat drept simplă reitate ce se oferă dinainte acelei sesizări care ia ființările ca fiind doar subzistente.*

Disponibilitatea semnului pentru uzanța cotidiană, precum și capacitatea proprie semnului de a atrage atenția — capacitate constituibilă în diverse scopuri și modalități — nu atestă doar calitatea, proprie ființării imediat disponibile, de a nu atrage atenția; însuși semnul împrumută capacitatea de a suscita interesul de la calitatea de a nu atrage atenția proprie complexului de ustensile care este, în mod «de la sine înțeles», disponibil în uzanța cotidiană, de ex. bine cunoscutul «nod la batistă» cu rol de semn mnemotehnic. Ceea ce trebuie să indice acest nod este întotdeauna ceva aflat în grija previziunii cotidiene. Dar acel ceva pe care acest semn îl indică poate fi multiplu și variat. Vastității mulțimii celor ce pot fi indicate prin acest semn îi corespunde îngustimea inteligibilității și a utilității sale. Nu numai că nodul este disponibil ca semn cel mai adesea doar pentru «cel care-l instituie», dar chiar și acestuia poate să-i devină inaccesibil [prin pierderea uzajului], astfel încît, pentru o posibilă rămînere în utilizarea previziunii nodul necesită instituirea unui al doilea semn. Dar prin aceasta, nodul, devenit inutilizabil ca semn, nu-și pierde caracterul de semn, ci dobîndește inoportunitatea neliniștitoare a unei ființări imediat disponibile.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar putea încerca ilustrarea rolului privilegiat al semnului în îngrijorarea cotidiană pentru înțelegerea lumii, pornind de la utilizarea atribuită «semnului» de către Dasein-ul primitiv, prin intermediul fetișului și al magiei. Firește că instituirea semnului, care fundamentează utilizarea lui, nu se realizează cu intenție teoretică și nici pe calea speculației teoretice. Utilizarea semnului rămîne în întregime inerentă unui «nemijlocit» moment a-fi-în-lume. La o privire mai atentă devine însă evident faptul că interpretarea fetișului și a magiei pe firul călăuzitor al ideii semnului este cu totul insuficientă pentru a sesiza modul de «a-fi-disponibil» (zuhandensein) al ființărilor întîlnite în lumea primitivului. În ceea ce privește fenomenul-semn, poate fi dată următoarea interpretare: pentru omul primitiv semnul coincide cu semnificatul (Gezeigte). Semnul reprezintă semnificatul nu doar în sensul că îi ține locul, ci el însuși *este* întotdeauna semnificatul. Dar această ciudată coincidență a semnului cu semnificatul nu constă în aceea că lucrul-semn (zeichending) a suferit deja o anumită «obiectivare» prin care el este perceput (erfahren) ca lucru pur, fiind astfel transpus împreună cu semnificatul în aceași regiune ontologică a ființărilor subzistente. Această «coincidență» nu este o indentificare a [unor ființări] mai întîi izolate; ea indică faptul că semnul nu s-a degajat încă din lucrul desemnat. O asemenea utilizare întemeiază încă mai deplin semnul în Ființa semnificatului, astfel încît semnul ca atare nu se poate încă detașa cu nici un chip. Această coincidență nu se întemeiază pe o primă obiectivare, ci pe totala ei absență, fapt care presupune însă că semnele nu sînt deloc descoperite ca ustensile și că, în cele din urmă, «ființarea disponibilă» intramundan nu accede în nici un chip la modul de Ființă al ustensilului. Probabil că pentru interpretarea lumii primitive nu sînt suficiente aceste principii ontologice (disponibilitate și ustensil) și, mai ales, nu este suficientă ontologia reității. Dar dacă o înțelegere a Ființei îi este constitutivă Dasein-ului primitiv și lumii primitive în general, cu atît mai urgent apare ca necesară elaborarea ideii «formale» de lumitate. Aceasta presupune prelucrarea unui fenomen care este în acel chip modificabil, încît toate enunțurile ontologice [referitoare la el] — într-un ansamblu fenomenal dinainte dat fenomenul fiind ceva care *încă nu este* cutare sau *nu mai este* cutare — dobîndesc un sens fenomenal *pozitiv* din ceea ce [el însuși] *nu* este [45].

Interpretarea semnului expusă mai sus trebuia să ne furnizeze o bază fenomenală pentru caracterizarea referinței. Între semn și referință este o triplă relație: 1. Semnul, ca posibilitate concretizată în ansamblul structural al ustensilului prin momentul La ce... al utilității, este fondat în momentul Pentru-a... al utilizării (deci în referință). 2. Prin caracterul de ustensil al unei ființări disponibile, semnalizarea proprie semnului aparține unui complex de ustensile, unui sistem de referință. 3. Semnul nu este doar disponibil, împreună cu alte ustensile; prin disponibilitatea lui lumea ambiantă devine accesibilă pentru previziune. *Semnul este, în plan ontic, o ființare disponibilă care, fiind un anumit ustensil, funcționează totodată drept ceva care indică structura ontologică a disponibilității, a sistemului de referințe și a lumității.* De aici derivă caracterul privilegiat al acestei ființări disponibile în interiorul lumii ambiante vizate de previziunea îngrijorării. Dacă în plan ontologic referința constituie fundamentul semnului, ea însăși nu poate fi conceptualizată ca semn. Referința nu poate fi determinația ontică a unei ființări disponibile, de vreme ce ea constituie însăși ființa-disponibilă. În ce sens este referința «presupoziția» ontologică a ființării disponibile și, în această calitate de fundament ontologic, în ce măsură este ea un constituent al lumității în general?

§ 18. **Finalitate [46] și semnificabilitate; lumitatea lumii**

Ființarea disponibilă se întîlnește în interiorul lumii. Prin urmare Ființa acestei ființări, Ființa-disponibilă, are un oarecare raport ontologic cu lumea și cu lumitatea. În toate ființările disponibile lumea este întotdeauna deja «prezentă» («da»). În orice ființare întîlnită, lumea este în mod preliminar descoperită, chiar dacă netematic. Dar ea poate de asemenea să apară prin anumite moduri ale uzanței din lumea ambiantă. Acel ceva din care ființările disponibile sînt disponibile este lumea. Dar cum poate lumea să ne ofere ființarea disponibilă pentru a o întîlni? Analiza de pînă acum a arătat că ființarea întîlnită intramundan este eliberată în Ființa sa și deferită previziunii îngrijorării, respectiv capacității de a ține cont (Rechnungtragen). Ce înseamnă această eliberare prealabilă [47] și cum trebuie înțeleasă ea drept caracteristică ontologică a lumii? Ce probleme pune întrebarea despre lumitatea lumii?

Constituția de ustensil a ființării disponibile a fost descrisă drept o referință. Cum poate lumea să elibereze după Ființa sa o ființare care este în acest mod de Ființă și de ce o asemenea ființare este întîlnită în primul rînd? Drept referințe determinate [ale acestei ființări] am desemnat utilitatea la (Dienlichkeit zu), deteriorarea (Abträglichkeit), aplicabilitatea (Verwendbarkeit) și alte asemenea. Momentele La-ce (Wozu) ale utilității și Pentru-ce (Wofür) ale aplicabilității predesemnează concretizări posibile ale referinței. «Semnalizarea» printr-un semn, «bătutul» cu ciocanul nu sînt însă proprietăți ale ființărilor. Ele nu sînt cu nici un chip proprie-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăți, dacă acestă vocabulă desemnează structura ontologică a unei posibile determinări de lucruri. Ființarea disponibilă are, eventual, aptitudini sau inaptitudini, iar «proprietățile» ei derivă oarecum din acestea, precum subzistența, ca modalitate posibilă de Ființă a unei ființări disponibile, derivă din Ființa-disponibilă a acesteia. Dar, constituție de ustensil, utilitatea (referința) nu este o aptitudine a unei ființări, ci condiția de ordin ontologic (seins-mäßige) care dă acelei ființări posibilitatea de a putea fi determinată prin aptitudini. Ce vom înțelege atunci prin referință? Cînd spunem că Ființa ființării disponibile are structura referinței, aceasta înseamnă că ea are în sine însăși caracterul *de-feririi* [48]. O ființare este descoperită prin faptul că ea este de-ferită la ceva, drept acea ființare care este ea. Ființarea are o finalitare *implicită* pe care o atașează *la* ceva (Es hat *mit* ihm *bei* etwas sein Bewenden). Caracterul de Ființă al ființării disponibile este *finalitatea*. Această expresie implică: de-ferirea a ceva la ceva. Vocabula referință trebuie să indice tocmai această raportare «a...la...».

Finalitatea este Ființa ființării intramundane. Ființă căreia această ființare îi este în primul rînd și întotdeauna deja de-ferită. Ca ființare, ea se înscrie întotdeauna într-o finalitate. Faptul acesta este determinarea ontologică a Ființei ființării și nu un enunț ontic asupra ființării. Acela pe lîngă care ființarea are finalitatea sa este momentul La-ce al utilității și Pentru-ce al aplicabilității. Dar momentul La-ce al utilității poate, la rîndul lui, să aibă o finalitate; de exemplu, finalitatea ființării disponibile numită ciocan este de a bate, acțiune care, la rîndul ei, are drept finalitate edificarea unei construcții, iar aceasta din urmă are drept scop apărarea de intemperii; ultima este în vederea adăpostirii Dasein-ului, cu alte cuvinte ținteşte spre o posibilitate a Ființei Dasein-ului. În *care* scop se înscrie o ființare este întotdeauna prescris de complexul de scop. Complexul de scop care, spre exemplu într-un atelier, constituie ființarea disponibilă în Ființa sa disponibilă, este «anterior» ustensilului singular, tot așa cum o gospodărie este, ca finalitate «anterioară» tuturor instalațiilor și anexelor sale. Dar însuși complexul de scop este remis în cele din urmă unui moment La-ce (Wozu), moment care nu se mai înscrie nici unei finalități și nu este el însuși o ființare după modul de Ființă al ființărilor disponibile în interiorul unei lumi, ci este ființarea al cărei mod de Ființă este determinat prin a-fi-în-lume și care include lumitatea în propria sa structură ontologică. Momentul primordial La-ce (Wozu) nu mai naște un moment La-aceasta (Dazu) ca posibilă concretizare a unei finalități. Acest «La-ce» primordial este în vederea [unei posiblilități de Ființă a Desein-ului]. Însă acest moment «În-vederea-a...» implică întotdeauna Ființa *Dasein*-ului care, în Ființa sa, acționează esențialmente pentru (um) această Ființă. Înlănțuirea descrisă mai sus care, pornind de la structura finalității, conduce către însăși Ființa Dasein-ului drept unica și autentica destinație, nu va fi deocamdată explicitată mai departe. Căci noțiunea de «finalitate» necesită o lămurire provizorie doar în vederea *acelei* determinări a fenomenului lumității, care să ne permită evidențierea problemelor pe care le implică acest fenomen.

A limita ceva la finalitatea sa are următoarea semnificație ontică: a lăsa, în interiorul unei îngrijorări concrete, ca o ființare disponibilă *să fie așa cum* (wie) este *prin* ceea ce ea este. Acest sens ontic al lui «a lăsa să fie» noi îl sesizăm în plan fundamental ontologic. Prin aceasta noi interpretăm sensul acelei eliberări (Freigabe) prealabile a ființării imediat disponibile intramundan. Acel prealabil a lăsa «să fie» nu înseamnă a aduce sau a produce mai întîi ceva în Ființa sa, ci a descoperi întotdeauna «ființarea» în Ființa sa deja disponibilă și a permite [49] ca ea să fie întîlnită drept ființare a acestei Ființe. Această destinare «apriorică» a ceva scopului său este condiția posibilității care permite întîlnirea ființării disponibile în asemenea manieră, încît Dasein-ul, în uzanța sa ontică față de ființarea astfel întîlnită, să o poată, în sens ontic, limita pe aceasta la finalitatea sa. Din contră, în sens ontologic destinarea a ceva unei finalități (Bewendenlassen) implică eliberarea *fiecărei* ființări disponibile ca fiind disponibilă, fără să aibă importanță dacă, luată ontic, o ființare este sau *nu* este conformă destinației sale [intrinseci] astfel încît această ființare — fiind în primul rînd și de cele mai multe ori în grija noastră — ca ființare descoperită noi nu o lăsăm să fie ceea ce este, ci o prelucrăm, o îmbunătățim, o destructurăm, [prin anularea finalității specifice].

De-ferirea [ființării disponibile] unei ființări prin faptul de a-o-limita-întotdeauna-deja-acelei-destinații-[intrinseci], este un *apriori* care caracterizează modul de Ființă al Dasein-ului [50] [infinitiv *perfect aprioric*: Je-schon-haben-bewenden-lassen]. În sens ontologic, a-limita-ceva-destinației [intrinseci] înseamnă: prealabila eliberare a ființării și de-ferirea ei acelei Ființe-disponibile care îi este proprie în interiorul lumii ambiante. Din acel La-care (Wobei) se limitează destinația este eliberat cel Prin-care (Womit) [este vizată] finalitatea. Iar cel eliberat se oferă Îngrijorării drept o asemenea ființare disponibilă. În măsura în care o *ființare* se livrează îngrijorării, cu alte cuvinte în măsura în care ea este descoperită în Ființa sa, ea este întotdeauna deja o ființare disponibilă într-o lume ambiantă și nicidecum nu e «mai întîi» doar «o materie mundană» subzistentă.

Însuși scopul, ca Ființă a ființării disponibile, nu poate fi dezvăluit decît pe baza descoperirii prealabile a unui complex de scop. O finalitate care ne este descoperită, cu alte cuvinte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ființarea disponibilă pe care o întîlnim, implică deci descoperirea prealabilă a ceea ce noi am denumit lumitate intrinsecă a ființării disponibile. Acest complex de scop descoperit prealabil include în sine un raport ontologic cu lumea. Faptul de a limita la o destinație, care livrează ființarea unui complex de scop, trebuie să aibă deja relevat într-un fel oarecare acest [complex de scop] căruia îi livrează ființarea. Acest [complex] — căruia îi este livrată ființarea disponibilă în lumea ambiantă, astfel încît ea devine accesibilă în primul rînd ca ființare intramundană — nu poate fi sesizat el însuși drept o ființare care este după modul de Ființă descoperit [al acestei ființări disponibile]. Propriu-zis noi nici nu îl putem descoperi atîta vreme cît vom continua să menținem expresia *descoperit* drept termen pentru o posibilitate de Ființă proprie tuturor acelor ființări care *nu* sînt de ordinul Dasein-ului.

Dar ce trebuie să înțelegem prin faptul că, acela căruia ființarea intramundană îi este în primul rînd livrată trebuie să fie în prealabil relevat? Ființei Dasein-ului îi este propriu un înțeles al Ființei. Înțelesul își are Ființa într-o înțelegere. Dacă Dasein-ului îi revine în mod esențial modul de Ființă al momentului a-fi-în-lume, atunci înțelegerea acestui moment va fi un constituent esențial al acelui înțeles al Ființei care îi este propriu Dasein-ului. Relevarea prealabilă a celui căruia urmează să-i fie livrată ființarea întîlnită intramundan nu este altceva decît înțelegerea lumii, lume față de care întotdeauna Dasein-ul se raportează deja.

Limitarea prealabilă a destinației la... (bei) ...prin (mit)... se întemeiază într-o înțelegere a ceva de felul faptului de-a-limita-la-o-destinație [cu alte cuvinte o sesizare a referințelor] La-care și Prin-care ale finalității. Aceste [referințe], precum și cele pe care le implică: momentul La-aceasta, drept acela la care se referă scopul unei ființări, acel În-vederea... spre care este remis în cele din urmă orice moment La-ce, toate acestea trebuiesc aduse la un înțeles prealabil, deci relevate. Și ce este acel ceva din care Dasein-ul, ca moment a-fi-în-lume se înțelege pe sine în mod preontologic? În înțelegerea sistemului relațional desemnat Dasein-ul — dintr-o posibilitate de Ființă autentică sau inautentică, sesizată explicit sau nu, posibilitate în vederea căreia este el însuși — s-a atașat unui moment Pentru-a (Um-zu) [al scopului]. Ultimul prescrie un moment La-aceesta drept finalitate posibilă a unei limitări care destinează, limitare care este de același ordin structural *cu* cel limitat [la destinația sa]. Întemeiat pe cel în vederea căruia el este, Dasein-ul se atașează întotdeauna deja acelui Prin-care (Womit) este vizat scopul, cu alte cuvinte Dasein-ul, atît timp cît este ca atare, va întîlni întotdeauna ființarea ca ființare deja disponibilă. *Acela Din-care* (Worin) Dasein-ul se înțelege pe sine în prealabil, după modul de a se atașa, este în același timp și *acela Pe-baza-căruia* (Woraufhin) este posibil ca ființările să fie prealabil întîlnite. *Acel ceva Din-care este posibil ca Dasein-ul să se înțeleagă prin atașare și Pe-baza-căruia este totodată posibilă întîlnirea ființării după modul de ființă al finalității, este fenomenul lumii.* Iar acea structură pe baza căreia Dasein-ul se poate referi atașîndu-se constituie lumitatea lumii.

Dasein-ul are o familiaritate originară față de acela din care el se înțelege întotdeauna deja, după maniera mai sus arătată. Această familiaritate cu lumea nu presupune în mod necesar o claritate teoretică a relațiilor ce constituie lumea ca atare. Probabil însă, că posibilitatea unei interpretări explicite ontologic-existențiale a acestor relații se întemeiază în această familiaritate-cu-lumea (Weltvertrautheit) care este constitutivă Dasein-ului, familiaritate care permite de asemenea o înțelegere a Ființei ce este proprie Dasein-ului. Această posibilitate a interpretării poate fi sesizată în mod expres de vreme ce Dasein-ul însuși și-a propus drept sarcină o interpretare originară a Ființei sale și a posibilităților acesteia, sau chiar a sensului de Ființă în general.

Analizele precedente însă nu fac decît să deschidă orizontul în interiorul căruia să putem cerceta ce este lumea și lumitatea. Această cercetare nu poate să urmeze decît dacă se precizează mai întîi drept ce este sesizat în plan ontologic ansamblul structural la care Dasein-ul se referă prin atașare.

Înțelegerea, noțiune care va fi mai profund analizată în cele ce urmează (a se vedea *31*), implică o relevare prealabilă a relațiilor prezentate. Menținîndu-se în familiaritatea [acestor relații], înțelegerea le *pro*-pune drept ceva în care se manifestă referirea sa. Însăși referirea asupra înțelegerii se face în și prin aceste relații. Vom denumi semnificare ceea ce caracterizează aceste relații ale referirii. Familiar acestor relații, Dasein-ul se «semnifică» sie însuși, el își oferă Ființa și putința de Ființă unei înțelegeri originare, relativ la momentul său a-fi-în-lume. [Posibilitatea de Ființă] în vederea căreia [este Dasein-ul] inițiază un circuit teleologic în care, prin înlănțuiri de semnificări și trecînd prin limitatea la o destinație, se ajunge în cele din urmă la momentul Prin-ce care indică o ființare destinată finalității vizate. Aceste relații sînt articulate între ele ca un tot originar; ele sînt ceea ce sînt prin această semnificare prin care Dasein-ul însuși își dă sieși spre înțelegere apriorică propriul său moment a-fi-în-lume. Numim semnificabilitate întregul relațional al acestei semnificări. Semnificabilitatea constituie structura acelei lumi în care întotdeauna Dasein-ul este deja ca Dasein. *Familiaritatea Dasein-ului cu această semni-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ficabilitate este condiția ontică a posibilității ca Dasein-ul să descopere într-o lume ființarea întîlnită, ființare care este în modul de Ființă al finalității (Ființă disponibilă) și care se poate astfel manifesta după un în sine ce-i este propriu. Ca atare, Dasein-ul este întotdeauna acela care, prin Ființa sa, implică esențialmente ca un sistem de ființări disponibile să fie deja descoperit — Dasein-ul în măsura în care el *este*, se ataşează întotdeauna unei lumi care îi este oferită deja, iar această *ataşare* (Angewiesenheit) aparține în mod esențial de Ființa sa [51].

Dar însăşi semnificabilitatea — cu care Daseinul este întotdeauna deja familiarizat — ascunde în sine condiția ontologică a posibilității ca Dasein-ul, prin înțelegere şi explicitare, să poată releva ceva de felul «semnificațiilor», semnificații care, la rîndul lor, fundamentează posibilitatea Ființei cuvîntului şi a limbii [52].

Ca şi constituție existențial-impersonală a Dasein-ului, respectiv a momentului său a-fi-în-lume, semnificabilitatea relevată este condiția ontică a posibilității descoperirii unui complex de scop.

Dacă vom determina Ființa ființării disponibile (finalitatea), şi chiar însăşi lumitatea drept un sistem de referințe, nu sîntem oare pe calea să reducem, în felul acesta, «Ființa substanțială» a ființării intramundane la un pur sistem de relație şi, de vreme ce relațiile sînt întotdeauna «ceva gîndit», nu vom exila prin aceasta Ființa ființării intramundane în «gîndirea pură»?

În interiorul acestui cîmp al cercetării nu trebuie să pierdem din vedere deosebirile, subliniate în mod repetat, dintre structurile şi dimensiunile problematicii ontologice: 1. Ființa ființării intramundane care ni se oferă imediat (Ființa disponibilă); 2. Ființa *acelei* ființări (Ființa subzistentă) care este descoperită şi determinată doar printr-un demers autonom ce porneşte, în acest scop, de la ființarea ce se oferă imediat; 3. Ființa condiției ontice care permite descoperirea ființării intramundane în general, lumitatea lumii [53]. Ultima Ființă desemnată este o determinare *existențial impersonală* a momentului a-fi-în-lume, respectiv a Dasein-ului. Celelalte două noțiuni de ființă sînt *categorii* şi se referă la ființări care, în Ființa lor, nu sînt de ordinul Dasein-ului. Sistemul de referințe care, ca şi semnificabilitate, constituie lumitatea, poate fi sesizat formal în sensul unui sistem relațional. Trebuie doar avut în vedere faptul că asemenea formalizări nivelează într-atît fenomenele încît le goleşte de propriul lor conținut fenomenal, mai cu seamă în cazul unor relații atît de simple cum sînt cele conținute în semnificabilitate. Aceste «relații» şi «termeni de relație» cum sînt momentele: Pentru a..., În vederea a..., Prin-ce, ale unei finalități, se opun, prin conținutul lor fenomenal, oricărei funcționalizări matematice; de asemenea ele nu sînt nici ceva gîndit, ceva care să se constituie abia într-o «gîndire», ci sînt relații care întotdeauna reține deja previziunea îngrijorării şi o menține ca atare. Ca şi constituent al lumității, acest «sistem relațional» disipează atît de puțin Ființa ființării disponibile intramundan încît, ca lumitate a lumii, el constituie temeiul în baza căruia această ființare poate fi descoperită «în sine» mai întîi ca «substanțială». Şi abia dacă ființarea intramundană ni se oferă în general, apare posibilitatea ca, în cîmpul acestei ființări, să putem accede la ființarea care nu este decît subzistentă. Această ființare, în baza faptului că nu-este-decît-subzistentă, poate fi determinată prin transpunerea matematică a «proprietăților» sale în «concepte de funcție». Conceptele de funcție de felul acesta sînt posibile, în plan ontologic, exclusiv relativ la ființarea, a cărei Ființă are caracterul purei substanțialități. Conceptele de funcție nu sînt niciodată posibile decît prin formalizarea conceptelor de substanță.

Pentru ca probelmatica specific ontologică a lumității să fie mai precis conturată, înaintea continuării acestei analize va trebui să luăm în considerație interpretarea lumității la un caz cu totul contrar celui pe care-l vom dezbate.

B. Diferențierea analizei lumității față de interpretarea lumii la Descartes

Cercetarea conceptului lumității precum şi a structurilor implicite acestui fenomen nu poate fi adusă decît treptat pe un teren sigur. Întrucît interpretarea lumii a pornit mai întîi de la ființarea intramundană, pentru ca apoi să piardă definitiv din vedere fenomenul lumii, vom căuta să interpretăm acest mod de abordare într-una din dezvoltările sale, probabil cea mai radicală. Nu ne vom rezuma doar la o scurtă expunere a principiilor ontologiei «lumii» la *Descartes* ci ne vom interoga asupra presupozițiilor [care au condus la această ontologie] şi vom încerca să le caracterizăm pe acestea în lumina concluziilor dobîndite de noi pînă în prezent. O asemenea analiză ne va permite să cunoaştem pe ce «fundamente» ontologice — nedezbătute în ce priveşte principiile lor — s-au dezvoltat interpretările fenomenului lumii, care au succedat, dar, mai ales, au precedat interpretarea lui *Descartes*.

Pentru *Descartes* determinarea ontologică fundamentală a lumii este acel extensio. De vreme ce întinderea contribuie la contituirea spațialității, — cele două fiind chei identice la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Descartes — spațialitatea rămînînd, pe de altă parte, constitutivă lumii, dezbaterea ontologiei «lumii» în viziune carteziană oferă totodată un model negativ pentru explicitarea pozitivă a spațialității lumii ambiante și chiar a Dasein-ului. Vom dezbate în continuare trei probleme referitoare la ontologia lui *Descartes:* 1. Determinarea «lumii» ca res extensa (§ 19) 2. Fundamentele acestei determinări ontologice. (§ 20). 3. Discuția hermeneutică a ontologiei «lumii» la *Descartes* (§ 21). Considerațiile care urmează își dobîndesc o fundamentare detaliată abia prin distrucția fenomenologică a lui «cogito sum» (realizată în Partea a doua, Secțiunea a II-a).

§ 19. Determinarea «lumii» ca res extensa

Descartes distinge pe «ego cogito», ca res cogitans, față de «res corporea». În plan ontologic, această distincție va determina mai tîrziu pe cea dintre «natură și spirit». Această opoziție — cu toată diversitatea transformărilor de conținut în plan ontic, precum și cu lipsa de claritate a fundamentelor sale ontologice și chiar a termenilor acestei opoziții — își are rădăcina imediată în această distrucție a lui *Descartes*. Conform cărui înțeles al Ființei a determinat *Descartes* Ființa acestei ființări? El a denumit substantia Ființa unei ființări în sine. Această expresie desemnează cînd *Ființa* unei ființări substanțiale, *substanțialitatea*, cînd ființarea însăși, adică *o substanță*. Această dublă semnificație a termenului substantia, pe care o are deja conceptul antic de οὐσία, nu este întîmplătoare.

Determinarea ontologică a lui res corporea presupune explicitarea substanței, cu alte cuvinte a substanțialității acestei ființări substanțiale. Însă ce anume constituie autenticul a-fi-în-sine al lui res corporea? Cum poate în general o substanță să fie sesizată ca atare, cu alte cuvinte să fie sesizată în substanțialitatea ei? Et quidem ex qualibet attributo substantia cognoscitur; sed una tamen est cuiusque substantiae praecipua proprietas, quae ipsius naturam essentiamque constituit et ad quam aliae omnes referuntur[1]. Substanțele sînt accesibile prin «atributele» lor și fiecare substanță are o proprietate caracteristică în care este descifrabilă esența substanțialității unei substanțe determinate. Care este [această] proprietate în ce privește pe res corporea? Nempe *extensio* in longum, latum et profundum, substantiae corporeae naturam constituit[2]. Întinderea, și anume lungimea, lățimea și profunzimea, constituie Ființa proprie substanței corporale pe care noi o numim «lume». Ce anume dă lui extensio această calitate particulară? Nam omne aliud quod corpori tribui potest, extensionem praesupponit[3]. Întinderea este *aceea* constituție de Ființă a ființării în discuție care trebuie «să fie» deja înaintea tuturor celorlaltor determinări de Ființă pentru ca acestea din urmă să poată «fi» ceea ce sînt. Lucrului corporal trebuie să-i fie «atribuită» în primul rînd întinderea. Prin urmare, argumentarea întinderii și a substanțialității «lumii» caracterizată prin întindere se va realiza prin demonstrarea faptului că toate celelalte determinații ale acestei substanțe, și în particular divisio, figura, motus, nu pot fi înțelese decît drept moduri ale lui extensio, în timp ce, din contră, extensio rămîne comprehensibil sine figura vel motu.

Astfel, conservîndu-și întreaga întindere, un lucru corporal poate, prin repartizarea variabilă a acestei întinderi după diferitele dimensiuni, să se manifeste sub o varietate de configurații drept unul și același lucru. Atque unum et idem corpus, retinendo suam eandem quantitatem, pluribus diversis modis potest extendi: nunc scilicet magis secundum latitudinem vel profunditatem, ac paulo post e contra magis secundum latitudinem, et minus secundum longitudinem[4].

Configurația este, ca și mișcarea de altfel, un mod al lui extensio; căci motus poate fi sesizat doar si de nullo nisi locali cogitemus, ac de vi a qua excitatur non inquiramus[5]. Dacă mișcarea este o proprietate ontică a lui res corporea, atunci, pentru a putea avea experiența mișcării în Ființa ei, ea trebuie sesizată din chiar Ființa acestei ființări (res corporea), respectiv din extensio, cu alte cuvinte să fie sesizată ca pură schimbare de loc. Un concept cum este cel de «putere» nu contribuie cu nimic la determinarea *Ființei* acestei ființări. Determinări cum sînt durities, pondus, color, pot fi îndepărtate din materie fără ca aceasta să înceteze de a fi ceea ce este. Aceste determinații nu constituie ființa sa autentică și, în măsura în care *sînt*, ele se dovedesc a fi moduri ale lui extensio. *Descartes* încearcă să arate aceasta în mod detaliat cu referință la «duritate»: Nam, quantum ad duritiem, nihil alind de illa sensus nobis indicat, quam partes durorum corporum resistere motui manuum nostrarum, cum in illos incurrunt. Si enim, quotiescumque manus nostrae versus aliquam partem moventur, corpora omnia ibi existentia

[1] Principia I, 53, pag. 25 (*Oeuvres* ed. Adam-Tannery, vol. VIII).
[2] Op. cit.
[3] Op. cit.
[4] Op. cit., I, 64, pag. 31.
[5] Op. cit., I, 65, pag. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

recederent eadem celeritate qua illae accedunt, nullam unquam duritiem sentiremus. Nec ullo modo potest intelligi, corpora quae sic recederent, idcirco naturam corporis esse amissura; nec proinde ipsa in duritie consistit»[6]. Experiența durității se obține prin simțul tactil. Dar ce ne «spune» simțul tactil despre duritate? Părțile lucrului dur «se opun» mișcării mîinii care încearcă să îndepărteze [lucrul]. Dacă, din contră, un corp dur, respectiv impenetrabil, își schimbă locul cu aceeași viteză cu care se mișcă mîna ce «vine spre el», atunci nu poate avea loc o atingere și, lipsind experiența durității, rezultă că nici nu *este* duritate. Dar în nici un chip nu se poate examina în ce măsură corpul devenit moale printr-o asemenea îndepărtare își pierde prin aceasta ceva din Ființa sa corporală. Dacă aceasta din urmă este inerentă corpurilor chiar și în cazul acestei modificări de deplasare care anulează «duritatea», rezultă că duritatea nu aparține Ființei acelei ființări. Eademque ratione ostendi potest, et pondus, et colorem, et alias omnes eiusmodi qualitates, quae in materia corporea sentiuntur, ex ea tolli posse, ipsa integra remanente: nude sequitur, a nulla ex illis eius (sc. extensionis) naturam dependere[7]. Deci ceea ce constituie Ființa lui res corporea este extensio, acel omnimodo divisibile, figurabile et mobile, acela care se poate modifica după orice mod al divizibilității, configurației și mișcării, [acel] capax mutationum care, în toate aceste schimbări, se menține, remanent. Ceea ce în lucrul corporal împlinește o asemenea *constantă remanentă* este ființarea autentică în sine, astfel încît prin acest ceva să poată fi caracterizată substanțialitatea acestei substanțe.

§ 20. Fundamentele determinării ontologice a lumii

Ideea de Ființă la care recurge determinarea ontologică a lui res extensa este substanțialitatea. Per *substantiam* nihil aliud intelligere possumus, quam rem quae ita existit, ut nulla alia re indigeat at existendum. Prin substanță nu putem înțelege altceva decît o ființare care *este* astfel încît, pentru *a fi*, nu necesită nici o altă ființare[8]. Ființa unei «substanțe» se caracterizează printr-o autosuficiență. Ceea ce acoperă sensul propriu al ideii de substanță este tocmai o ființare care, în Ființa sa, nu este remisă la o altă ființare — cu alte cuvinte această ființare este un ens perfectissimum. Substantia quae nulla plane re indigeat, unica tautum potest intelligi, nempe Deus[9]. «Dumnezeu», înțeles ca ens perfectissimum, este aici un termen pur ontologic. Ceea ce este vizat în mod «de la sine înțeles» prin conceptul de Dumnezeu, permite totodată o explicitare ontologică a momentelor constitutive [ale substanței], și anume substanțialitatea și autosuficiența. Alias vero omnes (res), non nisi ope concursus Dei existere posse percipiruus[10]. Orice ființare care nu este Dumnezeu necesită, în sensul cel mai larg, să fie produsă și păstrată. Producerea de ființări subzistente sau lipsa de necesitate a producerii constituie orizontul din care poate fi înțeleasă «Ființa». Orice ființare care nu este Dumnezeu, este *ens creatum*. Între cele două tipuri de ființări se naște o diferență «infinită» în ce privește Ființa lor și totuși, noi abordăm ca ființări atît pe cel creat ca și pe creator. Prin urmare, noi folosim într-o manieră atît de largă cuvîntul Ființă încît sensul său cuprinde o «infinită» diferență. De aceea putem numi substanță — nu fără o anume îndreptățire — chiar și ființarea creată. Relativ la Dumnezeu, această ființare necesită producerea și păstrarea, dar în regiunea ce conține ființările create, și anume «lumea» în sensul de ens creatum, se găsesc ființări care — în ce privește producerea și menținerea lor de către altcineva decît Dumnezeu, de exemplu omul, — «nu necesită să fie remise unei alte ființări». Astfel de substanțe sînt în număr de două: res cogitans și res extensa.

Ființa substanței în chestiune, al cărei proprietas îl constituie [acel] extensio, va putea fi determinată printr-o întemeiere ontologică abia dacă pentru cele trei substanțe — una infinită și celelalte două finite — explicitarea va găsi un «*sens comun*» al Ființei. Dar nomen substantiae non convenit Doe et illis *univoce*, ut dici solet in Scholis, hoc est... quae Doe et creaturis sit communis[11]. Cu aceasta, *Descartes* a atins o problemă care a preocupat mult ontologia medievală, și anume întrebarea: în ce fel semnificația conceptului de Ființă semnifică ființarea abordată la un moment dat? În expresiile Dumnezeu este și lumea este noi exprimăm și Ființa. Dar cuvîntul este nu poate fi aplicat ființărilor corespunzătoare în același sens [al Ființei] (συνωνύμως) de vreme ce între cele două ființări este o *infinită* diferență tocmai în ce privește Ființa; dacă semnificarea acelui este ar fi univocă, atunci cel creat ar putea fi privit ca necreat, sau cel necreat ar putea fi coborît la ceva creat. Dar pe de altă parte Ființa nici nu poate fi considerată drept un simplu nume echivoc, căci în ambele cazuri ea va fi înțeleasă ca

[6] Op. cit. II, 4, pag. 42.
[7] Op. cit.
[8] Op. cit. I, 51; pag. 24.
[9] Op. cit. I, 51; pag. 24.
[10] Op. cit. I, 51, pag. 24.
[11] Op. cit. I, 51, pag. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ființă. Sensul pozitiv al semnificării conceptului de Ființă este stabilit de scolastică drept semnificație analogă, spre deosebire de [semnificația] univocă sau doar echivocă. La *Aristotel* — ca și în ontologia greacă în general, unde problema este prefigurată — au fost stabilite diverse moduri de analogie, moduri după care se deosebesc și concepțiile diverselor școli asupra aplicării semnificației conceptului de Ființă. În ce privește prelucrarea ontologică a acestei probleme, *Descartes* rămîne mult în urma scolasticii[12], ba chiar evită această întrebare. Nulla eius [substantiae] nominis significatio potest distincte intelligi, quae Doe et creaturis sit communis[13]. Odată cu această omisiune, *Descartes* lasă nedezbătut sensul Ființei, inerent ideii de substanțialitate, precum și caracterul de generalitate propriu acestei semnificații. Ontologia medievală a fost la fel de parcimonioasă, în ce privește întrebarea asupra sensului Ființei, ca și ontologia antică. De aceea nu trebuie să ne mirăm dacă o întrebare cum este cea asupra modurilor de semnificare ale conceptului de Ființă nu cunoaște vreun progres, de vreme ce se încearcă dezbaterea ei pe baza unui sens neclarificat al Ființei care exprimă această semnificație. Sensul rămîne nelămurit pentru că este condiserat de la sine înțeles.

Descartes nu numai că omite cu totul să se interogheze în plan ontologic asupra substanțialității, dar el afirmă în mod expres că substanța ca atare, respectiv subtanțialitatea ei, ar fi în sine însăși și pentru sine inaccesibilă apriori. Verumtamen non potest substantis primum animadverti ex hoc solo, quod sit nes existens, quia hoc solum per se nos afficit[14]. Ființa nu ne poate afecta ea însăși, motiv pentru care ea nu poate fi percepută. După expresia lui *Kant*, care reproduce de fapt afirmația lui *Descartes*, Ființa nu este un predicat real. Prin aceasta se renunță în mod radical la posibilitatea unei pure problematizări a Ființei și se caută o soluție prin care să fie obținute apoi acele determinări ale [celor trei] substanțe care au fost desemnate mai sus. Pentru că Ființa nu este accesibilă în fapt *ca ființare*, ea va fi exprimată prin determinările ontice ale ființării respective, adică prin atribute. Dar nu prin atribute întîmplătoare, ci prin acelea care convin cel mai bine sensului — deși neexprimat totuși presupus — al Ființei și al substanțialității. În substantia finita ca res corporea întîlnim pe extensio ca referire necesară în mod primar. Quin et facilius intelligimus susbtantiam extensam vel substantiam cogitantem, quam substantiam solam, omisso eo quod cogitet vel sit extensa[15]; căci substanțialitatea este ratione tantum, realiter nu putem discerne și nu ni se prezintă în maniera unei ființări substanțiale.

În felul acesta ne-au devenit clare fundamentele ontologice ale determinării lumii ca res extensa; aceste fundamente ontologice nu sînt neclarificate doar în ce privește sensul Ființei, ci în ce privește ideea de substanțialitate emisă și considerată de neexplicat, ele fiind obținute indirect prin proprietatea substanțială cea mai caracteristică a substanței în discuție. Determinarea substanței printr-o ființare substanțială este, în același timp, cauza ambiguității acestui termen.

Se încearcă determinarea substanțialității, care este însă înțeleasă prin intermediul unei proprietăți ontice a subtanței. Întrucît ontologicul este înlocuit prin ontic, termenul substantia este folosit cînd în semnificație ontologică, cînd într-una ontică, dar cel mai adesea într-o contopire ontic-ontologică a semnificației. Această imposibilitate de a diferența semnificațiile ascunde însă neputința de a pune problema fundamentală a Ființei. Elaborarea ei necesită «depistarea» într-un *mod corespunzător* a acestor echivocuri, cine va încerca acest lucru nu «se va ocupa» doar cu «semnificațiile pur verbale» ci, pentru a lămuri astfel de nuanțe, trebuie să îndrăznească în prealabil [o pătrundere] în cea mai originară problematică a «acestei chestiuni».

§ 21. Discuția hermeneutică a ontologiei carteziene a «lumii»

O întrebare critică se impune: oare această ontologie a «lumii» se preocupă efectiv de fenomenul lumii, sau cel puțin ajunge să determine o ființare intramundană pînă acolo încît să-i poată evidenția acesteia lumitatea intrinsecă? *Răspunsul la ambele întrebări este negativ.* Ființarea pe care *Descartes* încearcă să o înțeleagă prin extensio în plan fundamental ontologic este mai degrabă o asemenea ființare, care poate fi descoperită în primul rînd, prin intermediul unei ființări intramundane imediat disponibile. Dar chiar și în cazul acesta, și chiar dacă trăsătura ontologică definitorie a acestei ființări intramundane determinate (natura) — ca și ideea substanțialității și sensul lui existent și ad existendum cuprinse în definiția ei — rămîn în obscuritate, se naște totuși posibilitatea ca, printr-o ontologie fundamentată pe o separație radi-

[12] Pentru aceasta a se vedea *Opuscula omnia Thomae di Caietani Cardinalis*, Lugduni 1580, Tomus III, Tractatus V: de nominul anologia p. 211–219.
[13] *Descartes*, Principia I, 51, pag. 24.
[14] Op. cit. I, 52, pag. 25.
[15] Op. cit. I, 63, pag. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cală între Dumnezeu, Eu și lume, problema ontologică a lumii să fie pusă și dezvoltată într-un sens oarecare. Iar dacă vom nega pînă și această posibilitate atunci va trebui arătat în mod expres nu doar faptul că *Descartes* conduce eronat determinarea ontologică a lumii, dar și că interpretarea sa și fundamentele acestei interpretări duc la *omiterea* fenomenului lumii precum și a Ființei ființării imediat disponibile intramundan. Expunînd problema lumității (§ 14), am arătat importanța dobîndirii unei căi adecvate de acces la acest fenomen. Dezbătînd critic teza carteziană, va trebui să ne punem întrebarea: care mod al Ființei Dasein-ului este ales drept modalitate potrivită de acces la *acea* ființare a cărei Ființă ca extensio, *Descartes* o identifică cu Ființa «lumii»? Singura și veritabila cale de acces la această ființare este cunoașterea, acel intellectio, mai exact în sensul de cunoaștere matematico-fizicală. Este considerată cunoaștere matematică acel tip de sesizare a ființării care poate în orice moment să aibă certitudinea unei posesii sigure a Ființei acestei ființări astfel sesizate. Deci, în sens autentic, *este* doar acea ființare care prin modul său de Ființă, se arată identică acelei Ființe devenită accesibilă prin cunoaștere matematică. Această ființare este aceea *care întotdeauna este ceea ce este;* prin urmare Ființa autentică a ființării pe care o întîlnim în lume este aceea despre care se poate spune că posedă, drept remanens capax mutationum, caracterul unei constante remanențe. Autentic este [doar] ceea ce rămîne în mod permanent. Astfel [de ființări] sînt cele pe care le cunoaște matematica. Ceea ce *ea* face accesibil din ființare, constituie și Ființa respectivei ființări. Astfel, pornind de la o anume idee de Ființă, conținută în noțiunea de substanțialitate, și prin ideea cunoașterii unei ființări *în maniera arătată,* «lumea» își decretează oarecum propria Ființă. Pentru *Descartes* modul de Ființă al ființării intramundane nu rezultă din această ființare; pe temeiul unei idei de Ființă (Ființa=permanenta subzistență), a cărei origine nu este dezvăluită și a cărei îndreptățire nu este demonstrată, *Descartes* prescrie oarecum lumii Ființa sa «autentică». Ceea ce ajunge ontologia lumii să determine nu este deci, în mod primar, recurgerea la o știință întîmplător deosebit de prețuită, și anume matematica, ci orientarea fundamental ontologică spre Ființă ca Ființă-permanent-subzistentă, a cărei sesizare este împlinită exemplar de știința matematicii. *Descartes* realizează astfel o comutare — în acest mod filosofic expres — a efectului ontologiei tradiționale în fizica matematică modernă și în fundamentele sale transcendentale.

Descartes nu are nevoie să pună problema căii potrivite de acces la ființarea intramundană. Supremația neîntreruptă a ontologiei tradiționale este cea care decide în mod anticipat asupra modalității veritabile de a sesiza ființarea autentică. Această modalitate de sesizare constă în νοετν, «intuiția» în sens larg, iar διανοετν, gîndirea, nu este decît o formă de realizare fundamentată pe intuiție. Iar din această orientare fundamental ontologică *Descartes* își enunță Critica sa ce vizează o modalitate încă posibilă de acces la ființare, modalitate care percepe intuitiv ființarea, cu alte cuvinte sensatio (αὐτθησνζ) opus lui intellectio. [54]

Descartes știa foarte bine faptul că ființarea nu se arată imediat în Ființa sa autentică. Ceea ce ne este dat «mai întîi» este acest lucru de ceară (Wachsding) care are un anumit colorit, gust, o anumită duritate, temperatură, sonoritate. Dar acel ceva pe care îl dau sensurile — și mai ales el — rămîne lipsit de un interes ontologic. Satis erit, si advertamus sensuum perceptiones non referri, misi ad istam corporis humani cum mente coniunctionem et nobis quidem ordinarie exhibere, quid ad illam externa corpora prodesse possint aut nocere[16]. Sensurile nu ne permit cu nici un chip să cunoaștem ființarea în Ființa sa, ele anunță doar caracterul util sau dăunător pentru esența corporală a omului, al lucrurilor intramundane «exterioare». Nos non docent, qualia (corpora) in seipsis existant[17]; prin sensuri noi nu obținem deloc vreo lămurire asupra ființării în Ființa sa. Quod agentes, percipiemus naturam materiae, sive corporis in universum spectati, non consistere in eo quod sit res dura, vel ponderosa, vel colorata, vel alio aliquo modo sensus afficiens: red tantum in eo quod sit res extensa in longum, latum et profundum[18].

Cît de puțin a reușit *Descartes* să stabilească și să determine ceea ce se manifestă în sensibilitate după modul propriei sale Ființe, reiese clar și din analiza critică a felului în care el a interpretat experiența durității și rezistenței (a se vedea § 19).

Duritatea este înțeleasă ca rezistență. Dar, nici una, nici cealaltă nu sînt sesizate printr-un sens fenomenal, adică drept ceva care poate fi întîlnit în sine însuși și determinat printr-o astfel de experiență. Pentru *Descartes* rezistența este echivalentă cu faptul de a nu ceda locul, respectiv de a nu suferi o schimbare de loc. Rezistența unui lucru constă, deci, fie în rămînerea pe un loc determinat față de un alt lucru care își schimbă locul, fie în faptul că primul lucru își schimbă locul cu o asemenea viteză încît poate fi «ajuns din urmă» de către cel de al doilea. Prin-

[16] Op. cit. II, 3, pag. 41.
[17] Op. cit. II, 3, pag. 41.
[18] Op. cit. II, 4, pag. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tr-o asemenea interpretare a experienței durității, este anulat modul de Ființă al percepției sensibile și, prin aceasta, este suprimată posibilitatea înțelegerii în Ființa sa a acelei ființări care se oferă într-o astfel de percepție. *Descartes* transpune modul de Ființă al unei percepții în singurul [mod de Ființă] pe care-l cunoaște; pentru el perceperea a ceva este determinarea unei juxtapuneri-subzistente a două res extensae subzistente, iar raportul de mișcare între acestea este el însuși un mod al lui extensio prin care este caracterizată primar Ființa-subzistentă a lucrurilor corporale. Deci, pentru a fi posibilă «realizarea» unei intenții de palpare, este necesară o «apropiere» particulară a lucrului tangibil. Dar aceasta nu înseamnă că palpabilitatea — precum și duritatea care este experimentată prin această palpare — ar consta, luate ontologic, într-o diferență de viteză a două lucruri corporale. Duritatea și rezistența nu s-ar manifesta deloc decît în prezența unei ființări cu un mod de Ființă de tipul Dasein-ului sau, cel puțin, de tipul viețuitoarei.

Astfel, orice discuție asupra unei posibile *căi de acces către* ființarea intramundană, este înăbușită la *Descartes* prin dominația autoritară a unei idei de Ființă, idee ce este instituită prin preluarea [însușirii caracteristice] a unei anumite regiuni a ființării respective.

Conceperea Ființei drept o subzistență invariabilă nu motivează doar acea determinare extremă a Ființei ființării intramundane, precum și identificarea acesteia cu lumea în general; această concepere a Ființei împiedică totodată și o adecvată considerare ontologică a atitudinilor Dasein-ului. Dar prin aceasta se bazează pînă și calea spre sesizarea caracterelor care fundamentează orice percepție senzitivă sau de ordinul intelectului, precum și spre înțelegerea lor ca o posibilitate a momentului a-fi-în-lume. Chiar și Ființa «Dasein-ului» — căreia momentul a-fi-în-lume îi aparține ca un constituent de bază — *Descartes* o sesizează după aceeași modalitate [după care «cunoaște»] și Ființa lui res extensa, respectiv drept substanță.

Însă aceste considerații critice nu intentează oare lui *Descartes* un proces de intenție vizînd o problematică pe care noi putem «demonstra» că el nu o soluționează, dar care poate că era total străină orizontului pe care el și l-a propus? Cum putea *Descartes* să identifce cu lumea o anumită ființare intramundană și Ființa acesteia, de vreme ce nu cunoștea deloc fenomenul lumii și, prin urmare, nici noțiunea de caracter intramundan?

O discuție de principiu nu trebuie să se limiteze doar la tezele sesizabile doxografic, ci trebuie să aibă ca orientare tendințele obiective ale problematicii, chiar dacă acestea nu au depășit o [anume] exprimare vulgară. Faptul că prin res cogitans și res extensa *Descartes a vrut* nu doar *să pună* problema «Eu și Lume», dar pretindea că dă acestei probleme o soluție radicală, reiese clar din ale sale «Meditații» (mai ales I și VI). Considerațiile anterioare dovedesc faptul că orientarea sa fundamentală către ontologia tradițională, lipsită de orice critică pozitivă, l-a împiedicat pe *Descartes* să inițieze o problematică ontologică originară a Dasein-ului și să dezvăluie genuin fenomenul lumii, obligîndu-l să reducă ontologia «lumii» la ontologia unei ființări intramundane determinate.

Însă — se va putea replica — chiar dacă în fapt la el rămîne disimulată problema lumii, ca și Ființa ființării imediat întîlnite în lumea ambiantă, totuși *Descartes* a pus baza determinării ontologice *a acelei* ființări intramundane care, prin Ființa sa, întemeiază orice altă ființare, și anume natura materială [55]. Ca și pe un strat fundamental, pe ea se edifică toate celelalte straturi ale realității intramundane. În lucrul ce posedă întindere, luat ca atare, își găsesc mai întîi întemeierea determinațiile — manifestate drept calități — care sînt «în fond» modificări ale modurilor acestui extensio însuși. Pe aceste calități, ele însele reductibile, se bazează calitățile specifice ca: frumos, urît, potrivit, neportivit, utilizabil, neutilizabil; într-o orientare primară către [ideea de] reitate, aceste calități trebuie sesizate drept predicate ale valorii necuantificabile, prin care lucrurile mai întîi doar materiale sînt calificate drept bunuri. Odată cu această suprastructurare ar fi posibilă considerarea acelei ființări pe care noi am caracterizat-o ontologic drept ustensil disponibil. Și abia astfel analiza carteziană a «lumii» face posibilă o edificare sigură a structurii ființării imediat disponibile; această edificare necesită doar ca lucrul naturii să devină — printr-o completare ușor de îndeplinit — în totalitate un lucru al utilizării.

Dar pe această cale — abstracție făcînd de problema specifică a lumii — vom putea oare ajunge, în plan ontologic, la Ființa ființării ce ni se oferă imediat în interiorul lumii? Odată cu reitatea materială (materiellen Dinglichkeit) nu este oare propusă, în mod neexprimat, o Ființă — permanenta-subzistență-a-lucrului — Ființă care, printr-o ulterioară înzestrare a ființării cu predicate ale valorii, va suferi atît de puțin o întregire ontologică încît, mai degrabă, chiar și aceste caractere valorice rămîn doar determinații ontice ale unei ființări care are modul de Ființă al lucrului? Simpla adăugare a predicatelor valorice nu necesită de loc o explicitare a Ființei lucrurilor dotate cu valoare ci, din contră, *presupun iarăși, pentru Ființa acestora, doar modul de Ființă al purei subzistențe*. Valorile sînt determinații *subzistente* ale unui lucru. În cele din urmă, valorile își au originea ontologică doar în prealabila considerare a realității reice drept

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strat fundamental. Dar încă experiența prefenomenologică arată — în ființarea luată ca lucru — ceva ce nu poate deplin fi înțeles prin caracterul reic. Așadar, Ființa reică necesită o completare. Ce înseamnă oare în plan ontologic Ființa valorilor sau «validitatea» lor, pe care *Lotze* a interpretat-o drept un mod al «confirmării»? Ce înseamnă, în plan ontologic, această «conținere» a valorii în lucruri? Atîta timp cît aceste determinări vor rămîne obscure, reconstrucția lucrului utilizabil din lucrul natural va rămîne o încercare ontologică îndoielnică, fără a mai vorbi de devierea fundamentală a problematicii. Această reconstrucție a lucrului utilizabil care este mai întîi [astfel] «descompus» nu necesită oare întotdeauna deja o *prealabilă privire pozitivă asupra fenomenului a cărui integritate va fi reprodusă prin reconstrucție?* Iar dacă construcția de Ființă cea mai proprie a acestui fenomen nu este în prealabil explicitată în mod adecvat, atunci această reconstrucție nu va acționa în absența unui plan? Dacă această reconstrucție și «completare» a ontologiei tradiționale a «lumii» ajunge, în ce privește rezultatul, la aceeași *ființare* care a prilejuit analiza făcută mai sus caracterului disponibil al ustensilului și complexului lui de scop, s-ar putea naște iluzia că, de fapt, ea clarifică *Ființa* acestei ființări, sau cel puțin o instituie ca *problemă*. Pe cît de puțin reușește *Descartes* să atingă Ființa substanței prin acel extensio ca proprietas, pe atît de puțin recurgerea la caracterele «valorice» va putea să aducă în lumină Ființa ca disponibilitate, necum să o vizeze ca temă ontologică.

Descartes a adîncit tendința de a reduce problema lumii la reitatea naturală, aceasta înțeleasă ca ființare intramundană imediat accesibilă. El a consolidat opinia după care *cunoașterea* ontică — pretinsă drept cea mai riguroasă — a unei ființări, ar fi totodată și calea de acces posibilă către Ființa primară a ființării descoperite într-o astfel de cunoaștere. Trebuie însă remarcat faptul că și «completările» ontologiei reice se fondează pe aceleași baze dogmatice ca și la *Descartes*.

Notele versiunii românești

[40] Verbul *ausrichten* înseamnă aici a orienta, a angaja pe o direcție. Substantivul *Ausrichtung* (orientarea, angajarea pe o direcție) și *Ent-fernung* (în-depărtare) sînt cele două moduri de spațialitate ale Dasein-ului expuse în pgf. 23.

[41] Propriu-zis nu percepem semnul ca ființare, sau ca lucru, atenția noastră fiind (preluată) de referința pe care el o implică.

[42] Determinarea este caracteristică ființării subzistente (lucrul pur), iar indeterminarea este proprie sistemului de ustensile ce se oferă imediat previziunii. Chiar și ca ustensil aparținător vehiculului, săgeata nu este singură, ci încadrată într-un sistem de ustensile, chiar dacă acest sistem se descoperă previziunii: în alt plan decît cel al semnului.

[43] În paragraful precedent. Vezi și nota 39.

[44] Am văzut modalitățile de Ființă ale ustensilului în care acesta se manifestă previziunii ca disponibil în mod (accidental). Instituirea unui semn implică asumarea expresă și intenționată a acestor moduri de Ființă ce se inscriu în caracterul de ustensil al semnului.

[45] Fenomenul semn «dobinește» sens fenomenal *pozitiv* din ceea ce [el însuși] *nu* «este», adică din cel semnificat. Dasein-ul primitiv este adus aici în discuție tocmai datorită coincidenței semnului cu lucrul semnificat, semnul neputîndu-se încă desprinde din acesta.

[46] *Bewandtnis*. În germana curentă are sensul de: natură, stare, caracter sau esență a unui lucru. În contextul filosofiei heideggeriene are semnificația de finalitate, scop. De la acest substantiv derivă *das Bewenden* și verbul *bewenden*. Expresia *bewenden lassen* înseamnă în mod curent, «a se mulțumi cu situația existentă; a lăsa ceva așa cum este; a se limita la. . .» *Die Sache auf sich bewenden lassen* se traduce prin: «a lăsa lucrurile în făgașul lor». *Beweden lassen* l-am echivalat prin «a limita ceva la finalitatea sa».

[47] *vorgängige Freigabe* înseamnă, literal, «eliberare prealabilă», aici *freigeben* are un sens restrictiv, de eliberare în vederea a ceva, eliberare care livrează spre ceva. De acea, uneori, l-am tradus prin *livrare, deferire*.

[48] *Verwiesenheit*. Lit. se traduce prin «caracterul de a fi referit la. . .». Noi am optat pentru «deferire» sau «atașare» la o finalitate.

[49] Într-o însemnare ulterioară, Heidegger specifica relativ la a «a permite»: *«Așadar a lăsa să ființeze în adevărul său»*.

[50] *Je-schon-haben-bewenden-lassen*. Heidegger vorbește de un perfect aprioric relativ la care amintește că: «În același alineat este vorba despre „prealabila eliberare" (Freigabe) — și anume (în general spus) — a Ființei pentru posibila revelare a ființării. În acest sens ontologic, „prealabil" se spune pe latinește a priori, iar elinește πρότερον τῇ φύσει. Aristot. *Fizica A*; mai clar: *Metafizica*, E 1025 b 29 το τι ἦ εἶναι, ceea ce a fost deja, să ființeze, deci participiul care formează

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perfectul compus. Verbul grecesc εἶναι nu are o formă la perfect, mod la care el ar putea fi folosit astfel: ἦν γίναι. Nu un trecut antic, ci acel *timpuriu* corespunzător la care noi ne referim retrospectiv prin întrebarea asupra ființării ca atare; în loc de perfect aprioric el ar putea fi denumit și perfect ontologic sau transcendental (vezi doctrina lui Kant despre schematism)».

[51] Această *atașare* trebuie înțeleasă ca un mod de Ființă al Dasein-ului și nu ca o activitate reflexivă a unui subiect.

[52] Această afirmație este în contradicție cu întreaga concepție heideggeriană. Însuși filosoful, revizuindu-și propriul text nota: „Neadevăr. Limba nu este ceva adăugat [semnificațiilor] ci *este* esența originară a adevărului ca deschis (Da)".

[53] *lumitatea* — posibilitatea Dasein-ului de a dispune de lume, adică de a opera în ea.

[54] În ce privește rolul privilegiat al intuiției în filosofia tradițională, a se vedea *Kant und das Problem der Metaphysik*.

[55] Natura critică a edificării ontologiei husserliene pe care o prefigurează ca intenție, în general, toată critica ontologiei carteziene.

ULTIMUL INTERVIU AL LUI MARTIN HEIDEGGER*

HEIDEGGER: Este interesant însă de arătat cum s-au petrecut lucrurile. Rectorul a invitat întreg corpul profesoral și, scurt, le-a ținut o cuvîntare cu următorul conținut: ceea ce spune el acum a fost stabilit în înțelegere cu conducătorii național-socialiști de regiune și de district. Ca urmare, ar vrea să împartă corpul profesoral în trei grupe: total disponibili, pe jumătate disponibili și indisponibili. Pe locul întîi, al celor total disponibili (adică de prisos) era numit Heidegger, iar ceva mai încolo Ritter. După terminarea fortificațiilor pe Rin, în semestrul de iarnă 1944/45 am ținut un curs cu titlul *«Dichten und Denken» (Poezie și gîndire)*, de fapt o continuare a prelegerilor despre Nietzsche, adică a disputei cu național-socialismul. După cea de a doua prelegere, eu, cel mai în vîrstă dintre membrii corpului profesoral, am fost înrolat în miliția populară (Volkssturm).

RED. Și-acum, ne-am îngădui, eventual, să rezumăm: în anul 1933 vă situați ca un om nepolitic, în sensul restrîns al termenului, în politica așa-zisei deschideri...

HEIDEGGER: ...pe calea proprie Universității...

Care sînt sistemele politice ale lumii tehnice?

RED. ...pe calea în care nimerise Universitatea în așa-zisa deschidere. Funcția pe care ați acceptat-o alături de aceasta ați părăsit-o însă după aproximativ un an. Totuși, în 1935, într-un curs publicat abia în 1953 cu titlul *Introducere în metafizică*, spuneați: *«Ceea ce se oferă astăzi* — era în 1935 — *ca filosofie a național-socialismului, dar care nu are de-a face nici în cea mai neînsemnată măsură cu adevărul și măreția intrinseci acestei mișcări (anume cu întîlnirea tehnicii definită ca planetară și a omului modern) își aruncă năvodul în aceste ape tulburi ale „valorilor" și „totalităților"*. Ghilimelele le-ați adăugat abia în 1953, adică la tipărire, — cumva pentru a lămuri cititorului din 1953 în ce vedeați Dv. în 1935 *«adevărul și măreția intrinseci acestei mișcări»*, adică a național-socialismului —, sau ele figurau deja în text în 1935?

---

* În cadrul discuției pe care am propus-o, încă de la începerea publicării versiunii românești a operei fundamentale a lui Martin Heidegger (în nr. 2–3/1986 al R.I.T.L.), atît asupra personalității și concepțiilor autorului lui *Sein und Zeit*, cît și asupra tălmăcirii în sine, prezentăm, acum, într-o traducere comentată, documenul de conștiință pe care îl reprezintă ultimul interviu al filosofului german. El aduce unele binevenite clarificări biografice și de metodă pe care am socotit util să le facem cunoscute cititorului român, care, sînem siguri, va ține mereu seama, în aprecierea lor, și de latura subiectivă inerentă oricărei confesiuni. *(n. red.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

HEIDEGGER: Cu această formă textul se afla deja în manuscrisul meu și corespundea exact concepției mele de atunci despre tehnică, precum și înțelegerii de mai tîrziu a esenței tehnicii de *Ge-Stell* (punere laolaltă, ordonare și dispunere). Că nu m-am raportat la pasajul în cauză, aceasta se datorează faptului că eram convins de înțelegerea corectă de către ascultătorii mei; nu avea importanță că proștii, iscoditorii și indiscreții ar fi putut s-o înțeleagă și altfel**.

RED.: Ați rînduit desigur în acea concepție și mișcarea comunistă?

HEIDEGGER: Da, necondiționat, ca una determinată de tehnica planetară***.

RED.: Și americanismul?

HEIDEGGER: Aș spune că și acesta Între timp, în cei treizeci de ani trecuți, pare să fi devenit mai clar faptul că mișcarea planetară a tehnicii moderne constituie o putere a cărei dimensiune determinantă în istorie e puțin probabil să mai poată fi supraestimată. Cum poate fi subordonat epocii tehnice un sistem politic, și care dintre ele — aceasta constituie astăzi pentru mine o chestiune decisivă. La această întrebare nu cunosc nici un răspuns. Nu sînt însă convins că acest sistem e democrația.

RED.: «Democrația» este acum doar un concept cumulativ, sub care se lasă rînduite reprezentări foarte diferite. Problema ar fi dacă este încă posibilă o transformare a acestei forme politice. După 1945, Dv. v-ați exprimat părerea în legătură cu năzuințele politice ale lumii apusene; pe lîngă aceasta ați vorbit și despre democrație, despre viziunea creștină exprimată politic asupra lumii, precum și despre statul constituțional — numind toate aceste străduanii «jumătăți de măsură».

HEIDEGGER: Întîi de toate vă rog să spuneți unde am vorbit eu despre democrație și despre ceea ce mai adăugați Dv. Tot între «jumătăți de măsură» am circumscris-o și pe aceasta, deoarece nu văd aici nici un fel de controversă efectivă cu lumea tehnicii și, după părerea mea, în spate persistă încă concepția că, în esența ei, tehnica ar fi doar ceva ce omul poate să mînuiască. Acest lucru însă, după opinia mea, nu este posibil. Căci prin esența ei tehnica este ceva ce omul nu poate supune de la sine.

RED.: După opinia Dv., care dintre orientările tocmai schițate ar fi cea mai potrivită cu timpurile, cea mai oportună?

HEIDEGGER: Nu văd care. Întrevăd aici însă o problemă hotărîtoare. Înainte de toate ar fi însă de clarificat: ce aveți în vedere prin oportun, ce înseamnă aici *«timp»*? Și încă ceva ar mai fi de întrebat, anume dacă pentru *«adevărul intrinsec»* al acțiunii umane oportunitatea constituie însăși măsura și dacă, în ciuda oricărei întorsături nedorite, acțiunea decisivă nu o constituie gîndirea și poezia.

RED.: Dar este cu totul evident că omul împreună cu uneltele sale nu este ceva gata finisat pentru toate timpurile, ca Ucenicul vrăjitor. Nu e vorba aici de un anumit pesimism? Nici cu acest sigur și impresionant instrument al tehnicii moderne nu vom ajunge să ne realizăm?

HEIDEGGER: Nu e vorba de pesimism. Pesimismul și optimismul sînt luări de poziție în domeniul conștiinței de sine pusă temporar la încercare. În ceea ce privește tehnica modernă, ea nu este «unealtă» și nici nu mai are de-a face cu uneltele·

«Faptul că totul funcționează — aceasta este neliniștitor»

RED.: De ce a trebuit să fim așa de tare copleșiți de tehnică...?

HEIDEGGER: Nu aș spune copleșiți. Numai că nu mai avem nici o cale care să corespundă esenței tehnicii.

RED.: S-ar putea să ne adresăm în mod cu totul naiv, dar ce trebuie să fie învins (și supus) aici? Căci totul funcționează. Au fost construite tot mai multe uzine electrice. Se produce cu iscusință. În partea în cea mai mare măsură tehnicizată a pămîntului oamenii sînt bine aprovizionați Trăim în bunăstare. Ce lipsește propriu-zis de aici?

HEIDEGGER: Da, funcționează totul. Tocmai această situație este îngrijorătoare,

** E de observat faptul că Martin Heidegger evită aici un răspuns direct la principala obiecție de ordin politic și nu filosofic pe care interlocutorul său o formulează plecînd de la mai vechi «afirmații» heideggeriene. Rămîne, din păcate, a constata asemenea abateri de la ținuta morală a omului de știință, menit să servească în chip exclusiv umanitatea, și să ne întrebăm și de această dată pînă unde astfel de erori pot fi scuzabile în perspectiva istoriei chiar în cazul unor personalități de geniu. *(n. red.).*

*** Situarea mișcării comuniste numai sub semnul determinării de către *«tehnica planetară»* (și între *«sistemele politice ale lumii tehnice»*) exprimă limitele conștiinței de clasă a lui Heidegger, rămînerea la prejudecata criticii antimarxiste după care comunismul ar aduce o limitare în calea înnoirii condiției umane și nu o deschidere. Este cea ce se reflectă și în neîncrederea pe care filosoful o exprimă mai jos și în legătură cu democrația. *(n. red.).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

anume faptul că funcționează și că funcționarea împinge totdeauna mai departe la o mai amplă funcționare, iar tehnica îi rupe tot mai mult pe oameni de pămînt și îi dezrădăcinează. Nu știu dacă aceasta vă sperie, în orice caz, acum, cînd privesc pe pămînt fotografierile de pe lună, eu sînt cu totul speriat. Nu mai este nevoie de nici o bombă atomică; dezrădăcinarea omului a și avut loc. Nu mai avem decît raporturi tehnice. Pămîntul pe care trăiește omul astăzi nu mai este nicidecum pămînt. După cum știți, nu demult am avut în Provența o lungă convorbire cu René Char, poetul și luptătorul din Rezistență. Acum în Provența (*Provence*) se construiesc baze pentru rachete, iar țara va fi devastată într-un mod de neînchipuit. Poetul, care fără îndoială nu poate fi bănuit de sentimentalism, nici de vreo slăvire a idilicului, îmi spunea: dacă gîndirea și poezia nu dobîndesc încă o dată o putere superioară, lipsită de violență, atunci dezrădăcinarea omului, fenomen ce se petrece sub ochii noștri, constituie chiar sfîrșitul.

«Putem numai să trezim disponibilitățile pentru așteptarea lui Dumnezeu, nu însă și să-l chemăm prin gîndire»

RED.: Evident, trebuie să o spunem, că, într-un fel, e bine aici unde sîntem și, de fapt și în mod firesc, la timpul nostru, va trebui să și plecăm: cine știe însă dacă menirea omului este tocmai accea de a fi pe pămînt? Nu ar fi incredibil ca în genere omul să nu aibă nici o menire. Cu toate acestea, o posibilitate a omului ar fi de văzut și în faptul că el se extinde de pe pămînt pe alte planete. Cu siguranță, aceasta nu va fi prea departe. Dar unde stă scris că omul își are locul numai aici?

HEIDEGGER: În orice caz, pe cît mă pot eu orienta după experiența și istoria noastră umană, știu că tot ceea ce este esențial și important a rezultat din faptul că omul a avut o patrie și s-a înrădăcinat într-o tradiție. Literatura de azi, de exemplu, este cu totul distructivă.

RED.: Cuvîntul distructiv ne stînjenește chiar dacă aici, ca și cuvîntul nihilism, a căpătat prin Dv. și în filosofia Dv. o cu totul altă conexiune de sens. În ceea ce privește literatura, pe care Dv. ați putea sau ar trebui s-o considerați totuși ca parte a acestui nihilism, chiar ne frapează să auzim cuvîntul «distructiv».

HEIDEGGER: Aș vrea să spun că literatura pe care o am în vedere nu este nihilistă în sensul gîndit de mine.

RED.: Vă pare evidentă, așa cum v-ați și exprimat, o mișcare mondială care fie conduce, fie deja a condus la statul tehnic absolut?

HEIDEGGER: Da!

RED.: Bine! În mod firesc se ridică însă întrebarea: Mai poate în genere omul izolat să influențeze această rețea de evenimente ori poate cumva s-o influențeze filosofia, ori pot s-o facă amîndouă laolaltă? Și aceasta deoarece filosofia îl conduce pe fiecare sau îi conduce pe mai mulți la o acțiune determinată.

HEIDEGGER: Ca să răspund scurt și poate cam greoi, însă dintr-o îndelungată chibzuință, aș spune: Filosofia nu va putea să producă nici o schimbare imediată a stării actuale a lumii. Ceea ce este valabil și despre orice părere și străduință umană. *Numai un Dumnezeu ne poate încă salva.* Nu ne rămîne ca unică posibilitate decît să provocăm în gîndire și poezie o stare pregătitoare pentru apariția sau absența lui în crepusculul nostru: căci în chipul Dumnezeului absent sîntem noi înșine cei care ne pierdem.

RED.: Există vreo legătură între gîndirea Dv. și ivirea acestui Dumnezeu? Există aici, după Dv., vreo legătură cauzală? Sînteți de părere că noi putem să-l invocăm pe Dumnezeu prin gîndire?

HEIDEGGER: Nu putem să-l facem să vină prin gîndire, putem cel mult să trezim disponibilitate pentru așteptarea lui.

RED.: Totuși, putem da o mînă de ajutor?

HEIDEGGER: Pregătirea stării de disponibilitate ar putea să fie primul ajutor. Ceea ce este și cum este lumea, ea nu poate să fie prin oameni dar nici fără oameni. După opinia mea, cu aceasta se și corelează ceea ce, cu un cuvînt de demult moștenit, plurisemantic și azi atît de uzat, eu numesc «Ființa» *(das Sein)*, de care omul are nevoie în manifestarea, menținerea și formarea sa. Esența tehnicii o văd în cea ce eu numesc *«Ge-stell»* (punere laolaltă) — o expresie adesea luată în rîs și poate nu prea fericit aleasă. Dominația lui *«Ge-stell»* înseamnă: omul este controlat, comandat și provocat de o putere care se manifestă în esența tehnicii și pe care el însuși nu o stăpînește. Doar să ne ducă la această înțelegere: gîndirea nu mai pretinde nimic. Filosofia se află în stadiul terminal.

RED.: În epocile mai timpurii — și nu numai atunci — s-a socotit că filosofia, indirect mai mult, direct numai rareori, cauzează totuși ceva, că indirect ea ar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

putea să aibă efecte, că ea a ajutat la răzbaterea noilor curente. Dacă ne gîndim numai la germani, la marile nume ale lui Kant și Hegel pînă la Nietzsche, chiar de nu-l mai numim pe Marx, este cu totul probant că pe căile indirecte ale filosofiei s-a exercitat o influență enormă. Socotiți cumva acum că această influență a filosofiei a luat sfîrșit? Și dacă ziceți că vechea filosofie a murit, că nu mai e nimic de făcut, atunci este cuprinsă aici și ideea că această influență a filosofiei, dacă ea a fost prezentă odată, nu mai este cîtuși de puțin prezentă și astăzi?

HEIDEGGER: Acțiune mediată ar putea să exercite o altă gîndire, însă nicidecum direct, în așa fel încît să se spună că gîndirea «cauzează» o schimbare a stării lumii.

RED.: Ne cerem iertare, noi nu vrem să filosofăm; la aceasta nu putem ajunge, ci reținem de aici doar apropierea dintre politică și filosofie. Vă rugăm însă să ne treceți cu vederea faptul că vă atragem într-o astfel de discuție, dar tocmai ați spus că filosofia și fiecare în parte nu ar putea să facă nimic în afară de...

HEIDEGGER: ...această preliminare a disponibilității unei mențineri în deschidere *(des Sich-Offen-Haltens)* pentru venirea sau absentarea lui Dumnezeu. Chiar și experiența acestei absentări nu înseamnă doar nimic, ci o eliberare a omului de ceea ce în *Ființă și timp* numeam căderea la nivelul ființării. Și conștiința a ceea ce este astăzi face parte din pregătirea disponibilității de care vorbeam aici.

RED.: De fapt, ar mai trebui să vină totuși faimosul impuls din afară, un Dumnezeu ori altceva. Deci, prin ea însăși și conținînd pe sine gîndirea nu ar mai putea nicicum să influențeze? După părerea contemporanilor și, cred, și a noastră, mai devreme ea avea această posibilitate.

HEIDEGGER: Da, dar nu nemijlocit.

Filosofia este înlocuită prin cibernetică

RED.: Am menționat deja pe Kant, Hegel și Marx ca mari inițiatori. Pentru dezvoltarea fizicii moderne și, cu aceasta, pentru nașterea lumii moderne în genere, impulsuri hotărîtoare au venit și de la Leibniz. Ați spus mai sus, mi se pare, că astăzi Dv. nu mai luați în considerare o astfel de înrîurire.

HEIDEGGER: În sens filosofic, nu! Căci rolul filosofiei de pînă acum l-au preluat astăzi științele. Pentru o lămurire suficientă a «acțiunii» gîndirii să examinăm detaliat ce putem numi aici acțiune și cauzare (efectuare). Dacă am fi examinat satisfăcător principiul temeiului (al rațiunii), ar fi nevoie de o deosebire de fond între ocazie (prilej pentru...), îndemn, încurajare, sprijin, obstacol și ajutor. Filosofia se dizolvă în științele particulare: psihologia, logica, politologia.

RED.: Și ce trecem acum în locul filosofiei?

HEIDEGGER: Cibernetica.

RED.: Sau omul pios, care se menține în deschidere?

HEIDEGGER: Aceasta nu mai este însă filosofie.

RED.: Dar ce este atunci?

HEIDEGGER: Aș numi-o cealaltă gîndire.

RED.: Numiți aceasta cealaltă gîndire. Ați putea să o formulați cumva mai clar?

HEIDEGGER: V-ați gîndit la propoziția cu care se încheie conferința mea, *Întrebare privitoare la tehnică*, anume *«Interogarea constituie pioșenia* (Frömmigkeit) *gîndirii»?*

RED.: În prelegerile despre Nietzsche am întîlnit o propoziție care ne clarifică. Acolo spuneați: *«Deoarece în gîndirea filosofică domină voința de supremă legare, atunci toți marii gînditori gîndesc același lucru. Acest identic ca atare este atît de esențial și bogat, încît nici unul dintre gînditori luat separat nu îl creează, ci fiecare îl leagă numai într-un mod mai riguros».* După părerea Dv. însă, tocmai această construcție pare să fi ajuns la o încheiere corectă.

HEIDEGGER: Este terminată, însă pentru noi nu devenită neimportantă, ci numai din nou actualizată în convorbire, în dialog. Întreaga mea muncă, prin prelegeri și exerciții timp de 30 de ani, a fost în principal o interpretare a filosofiei occidentale. Revenirea la fundamentele istorice ale gîndirii, analiza multilaterală și cu răbdare a chestiunilor încă neformulate de la filosofia greacă încoace nu este deloc o separare de tradiție. Trebuie să spun însă că modalitatea de gîndire a metafizicii de tradiție, care s-a încheiat odată cu Nietzsche, nu mai oferă nici o posibilitate de a afla pe cale rațională principiile epocii tehnice care abia a început.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ața acesteia să ocrotim gîndirea, căci este cu totul expusă»

ED.: Cu aproximativ doi ani înainte, -o convorbire cu un călugăr budist, vorbit de *«o metodă a gîndirii cu totul uă»* și ați spus că aceasta ar fi *«realibilă mai întîi numai pentru puțini oaeni»*. Ați vrut să spuneți cu aceasta că numai foarte puțini oameni ar putea poseda cunoștințele care, după Dv., sînt posibile și necesare?

HEIDEGGER: În sensul cu totul originar al lui «a avea», ceea ce întrucîtva puteți afirma și Dv.

RED.: Desigur, însă cum se realizează transmiterea nu ați exprimat-o clar nici în această convorbire cu budistul.

HEIDEGGER: Nici nu pot să o fac. Pe deasupra, nici nu știu cum «acționează» această gîndire. Și s-ar putea ca astăzi calea unei gîndiri anumite să conducă la tăcere pentru ca să ocrotească gîndirea ca atare. Căci ea este blocată cu totul înăuntrul unui an. Și poate că ea ar avea nevoie de 300 de ani pentru ca să aibă «un efect».

RED.: Vă înțelegem foarte bine. Deoarece însă noi nu trăim în cei 300 de ani, ci aici și acum, tăcerea ne este refuzată. Noi, politicieni, semipolitic ieni, cetățeni, jurnaliști ș.a. trebuie neîncetat să ajungem la un anumit deznodămînt. Căci trebuie să ne organizăm în sistemul în care trăim, trebuie să căutăm să-l schimbăm, să scrutăm cu privirea o cale cît de îngustă în vederea unei reforme, încă una și mai îngustă în vederea unei revoluții. Așteptăm ajutoare de la filosofi, fireşte chiar și numai indirecte, ajutoare pentru căi ocolite. Și atunci auzim doar atît: eu nu pot să vă ajut!

HEIDEGGER: Nici eu nu pot.

RED.: Aceasta nu poate decît să descurajeze pe nefilosofi.

HEIDEGGER: Nu pot, deoarece problemele sînt atît de grele, încît ar fi cu totul împotriva sensului acestei sarcini a gîndirii să facem declarații publice, să predicăm și să împărțim calificative morale. Principiul, probabil îndrăzneț, trebuie să devină: ceea ce corespunde tainei hegemoniei planetare a esenței negîndite a tehnicii este însuși caracterul preliminar și nespecios al gîndirii care încearcă să meargă meditînd pe urmele acestui negîndit.

RED.: Vă numărați cumva printre cei care, chiar dacă numai din auzite, ar și putea să indice o cale?

HEIDEGGER: Nu! Chiar admițînd că ar fi omenește posibil, nu cunosc nici o cale către o schimbare imediată a stării actuale a lumii. Mi se pare însă că gîndirea, pusă la încercat aici, ar reuși să trezească, să clarifice și să consolideze disponibilitatea de care am vorbit.

RED.: Un răspuns clar. Însă poate, și își îngăduie, un gînditor să spună: așteptați numai, înăuntrul a 300 de ani va surveni cumva o idee!

HEIDEGGER: Nu e vorba numai să așteptăm pînă ce, după 300 de ani, omul ar ajunge la o idee, ci de faptul că în viitor să medităm pornind de la principiile deabia gîndite ale epocii prezente, dar fără pretenții profetice. Gîndirea nu înseamnă negativitate, ci chiar acționarea în sine, care se află în dialog cu destinul lumii. Deosebirea teoriei și a practicii, deosebire ce provine din metafizică, precum și reprezentarea unei transmiteri de la una la cealaltă, barează calea de acces la examinarea a ceea ce eu înțeleg prin gîndire. Aici trebuie poate să trimit la prelegerile mele care au apărut în 1954 sub titlul *Ce înseamnă gîndire?*. Constituie poate un semn al timpului nostru faptul că, dintre toate publicațiile mele, tocmai această scriere a fost citită cel mai puțin.

RED.: Să revenim la ceea ce am început a discuta. Ar fi oare posibil să privim național-socialismul, pe de o parte, ca o realizare a acelei *«întîlniri planetare»*, iar, pe de altă parte, ca pe ultimul, cel mai rău, cel mai dur, și, totodată, cel mai neputincios protest împotriva acestei întîlniri a *«tehnicii dimensionate planetar»* și a omului modern? Evident, purtați în persoana Dv. o opoziție, astfel că multe dintre produsele secundare ale activității Dv. sînt de explicat ca atare numai prin faptul că, odată cu diferitele părți ale esenței acesteia, s-au fixat și unele care nu privesc deloc fondul filosofic, lucruri despre care Dv. ca filosof, știți că nu au legătură cu concepte ca «patrie», «înrădăcinare» sau altele asemenea. Cum se potrivesc, de pildă, «tehnică planetară» și «patrie»?

*HEIDEGGER****:* Nu aș spune aceasta. Dv. luați, îmi pare, tehnica drept ceva absolut. Eu însă nu privesc situația omului în lumea tehnicii planetare ca și cum ar fi o fatalitate de nedescurcat, ci văd sarcina gîndirii în primul rînd în a oferi, în limitele ei, un sprijin în dobîndirea de către

**** Felul în care M. Heidegger răspunde la această întrebare reflectă un decalaj vizibil între modul filosofic specific existențialist în care el gîndește lumea și încercarea de a transpune ceea ce poate fi explicat numai politic în plan exclusiv filosofic. În sensul în care evolua discuția era firesc ca național-socialismul, ca fenomen social-politic negativ, profund reacționar, să solicite o luare de atitudine răspicată și nu o «explicație» în plan filosofic. *(n. red.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

om a unei relații satisfăcătoare față de esența tehnicii. În direcția aceasta a vrut oarecum să meargă național-socialismul; acești oameni au fost însă mult prea nechibzuiți în gîndire pentru ca să ajungă la un raport real explicit față de ceea ce se petrece astăzi și se află pe cale de trei secole.

RED.: Au ajuns cumva americanii astăzi la această raportare explicită?

HEIDEGGER: Nu, nici ei; mai mult încă, ei sînt prinși ca într-o plasă într-un mod de gîndire — pragmatismul — care pe de o parte vine în ajutorul operării și manipulării tehnice, iar pe de alta barează calea spre o înțelegere adecvată a ceea ce este propriu tehnicii moderne. Totuși, în SUA se manifestă ici și colo și încercări de eliberare de gîndirea pragmatist-pozitivistă. Și apoi cine ar putea să decidă dacă nu cumva într-o zi în Rusia și China nu se vor trezi străvechile tradiții ale unei «gîndiri» ce vine în ajutorul omului tocmai pentru a-i înlesni o raportare liberă la lumea tehnică?

RED.: Dacă numita raportare nu există și filosoful nu poate să le-o dea...

HEIDEGGER: Oricît de departe m-ar duce gîndul și oricum s-ar percepe și fructifica aceasta, decizia asupra unei asemenea chestiuni nu depinde de mine. În anul 1957, într-o conferință festivă cu titlul *Principiul identității*, ținută cu prilejul Jubileului Universității din Freiburg, am cutezat să arăt pe scurt în ce măsură o experiență de gîndire, de care depinde specificul tehnicii moderne, oferă posibilitatea ca omul din epoca tehnicii să învețe să se raporteze la o exigență care nu îi este dată, pe care nu numai că poate s-o asculte, ci în care s-a situat el însuși. Gîndirea mea se află într-o relație necesară cu poezia lui Hölderlin. Îl consider pe Hölderlin nu numai ca pe un poet oarecare, din a cărui operă istoricii literaturii își fac o temă de studiu, alături de multe altele. Pentru mine Hölderlin este poetul care semnalează direcția viitorului, poetul care îl așteaptă pe Dumnezeu și, de aceea, el nu trebuie să rămînă numai obiectul unei «cercetări — Hölderlin» în reprezentări istorico-literare.

Se poate vorbi de o sarcină aparte a germanilor ?

RED.: A propos de Hölderlin! Vă rugăm să ne iertați că trebuie să citățm încă o dată. În prelegerile despre Nietzsche spuneați că «*deosebit de cunoscutul conflict dintre dionisiac și apolinic, dintre pasiunea sfîntă și reprezentarea prozaică constituie o lege ascunsă a menirii istorice a germanilor și într-o bună zi ne vom afla gata pregătiți pentru a descoperi forma care îi corespunde. Această opoziție nu este doar o formulă cu ajutorul căreia am putea să descriem „cultura". Odată cu acest conflict, Hölderlin și Nietzsche au dat un semnal germanilor: că trebuie să-și afle esența în mod istoric. Vom înțelege noi oare acest semnal? Un lucru e sigur: istoria se va răzbuna pe noi dacă nu îl vom înțelege*». Nu știm exact în ce an scriați aceasta. Era probabil 1935.

HEIDEGGER: După toate probabilitățile, citatul ține de prelegerea *Voința de putere ca artă* din anii 1936/37. El putea să fie însă rostit și în anii următori.

RED.: Ați vrea să faceți încă puțin mai clare toate acestea? Căci, oricum, sîntem conduși de la calea generală la o menire concretă a germanilor.

HEIDEGGER: Aș putea să spun cele din citatul desprins mai sus și astfel: Convingerea mea este că numai pornind de la același loc al lumii din care s-a născut lumea tehnică modernă se poate pregăti și o revenire; aceasta nu se poate petrece nicicum prin preluarea Zen-Budismului sau a altei experiențe a lumii orientale. Pentru regîndire este nevoie de ajutorul tradiției europene și al noii ei apropieri. Gîndirea se transformă numai prin acea gîndire care are aceeași provenință și menire.

RED.: Tocmai în acest loc, în care a luat naștere lumea tehnică trebuie și ea, adică gîndirea, credeți...

HEIDEGGER:... să fie depășită în sens hegelian; nu dată la o parte, ci depășită, însă nu numai prin omul singur.

RED.: Atribuiți germanilor o sarcină aparte?

HEIDEGGER: Da, în sensul dat în forma unui imaginat dialog cu Hölderlin.

RED.: Credeți că germanii au o calificare specială pentru această revenire *(Umkehr)*?

HEIDEGGER: Mă gîndesc la înrudirea de fond a limbii germane cu limba grecilor și cu gîndirea acestora. Este ceea ce-mi confirmă din nou astăzi francezii: atunci cînd încep să gîndească, ei vorbesc nemțește; căci sînt încredințați că numai cu limba lor nu ar scoate-o la capăt.

RED.: Explicați cumva prin aceasta că gîndirea Dv. a avut o atît de puternică acțiune în țările romanice, mai cu seamă la francezi?

HEIDEGGER: Deoarece ei văd că întreaga mare raționalitate ce le e proprie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu-i mai ajută să răzbată în lumea de azi, atunci cînd e vorba de a o înțelege în originile esenței acesteia. O gîndire se poate traduce tot așa de puțin cum se poate traduce poezia. La nevoie aceasta se poate reda prin perifrază. De îndată ce se rămîne la traducere verbală, totul se transformă.

RED.: O idee incomodă.

HEIDEGGER: Ar fi bine dacă o dată cu această incomoditate ar exista, în tot mai mare măsură, și seriozitate și s-ar reflecta cu mai multă precauție asupra transformării plină de consecințe pe care a cunoscut-o gîndirea greacă prin traducerea în latina romană: este un fenomen care și astăzi pune în dificultate înțelegerea cuvintelor de bază ale gîndirii grecești.

«Grandoarea a ceea ce este de gîndit este copleșitoare»

RED.: Domnule profesor, noi am fi pornit de la convingerea că ceva se poate totuși comunica și traduce; căci dacă încetează acest optimism, încrederea că se pot comunica efectiv conținuturi de gîndire și dincolo de granițele lingvistice, atunci ne amenință provincialitatea.

HEIDEGGER: Spre deosebire de modul de reprezentare propriu în lumea romană, ați desemna ca «provincială» gîndirea greacă? Scrisori de afaceri se pot traduce în toate limbile. Științele, adică și pentru noi astăzi tot științele naturii, împreună cu fizica matematică luată ca știință fundamentală, sînt traductibile în toate limbile; mai exact spus: nu traduse, ci vorbite în aceeași limbă matematică. Atingem aici un domeniu vast și greu de parcurs.

RED.: De această temă ține probabil și faptul următor: fără să exagerăm, avem de-a face în momentul de față cu o criză a sistemului democratic-parlamentar. O suportăm de multă vreme. Ea există în mod deosebit în Germania, dar nu numai în Germania, ci și în țările clasice ale democrației, anume în Anglia și America. În Franța deja nu mai e vorba de o criză. Se naște acum întrebarea: n-ar putea să vină din partea gînditorilor, în ce mă privește ca produs suplimentar, unele indicații despre felul în care acest sistem trebuie înlocuit printr-unul nou și cum trebuie văzută aceasta, ori dacă ar fi posibilă o reformă, și atunci cum ar putea să aibă loc această reformă? În afară de aceasta, rămîne faptul că omul neinstruit filosofic — și acest om este totuși cel care mînuiește lucrurile (cu toate că nu dispune de ele) și cel care depinde de ele — este tocmai omul care parvine la concluzii greșite, poate chiar la încheieri extreme. Așadar: nu ar trebui totuși ca filosoful să fie pregătit să ofere idei despre felul în care oamenii laolaltă ar putea să se organizeze în această lume chiar de ei înșiși tehnicizată și care a fost poate mai puternică decît ei? Nu se așteaptă, pe bună dreptate, din partea filosofului să configureze modul în care s-ar putea imagina o anumită posibilitate de viață? Și nu păcătuiește el oare, după mine cel puțin într-o măsură, atunci cînd în virtutea chemării și profesiunii sale, nu spune nimic despre aceasta?

HEIDEGGER: Pe cît îmi pot da eu seama, nici unul dintre gînditori, luați în parte, nu este în stare să pătrundă cu privirea lumea în ansamblu, astfel încît să poată oferi îndrumări practice; și aceasta chiar avînd în vedere sarcina de a găsi mai întîi o bază pentru gîndirea însăși. Atîta timp cît se ia în considerare marea tradiție, gîndirea este nevoită, dacă și trebuie să pregătească ceva, să dea aici unele indicații. Din a cui împuternicire s-ar putea însă petrece aceasta? În domeniul gîndirii nu există nici un fel de enunțuri de autoritate. Singura măsură pentru gîndire provine de la lucrul însuși care este de gîndit. Aceasta și este înainte de toate de interogat. Pentru a face inteligibil acest fapt, ar fi nevoie mai întîi de o examinare a raportului dintre filosofie și științe, ale căror consecințe tehnic-practice au făcut ca o gîndire în sens filosofic să apară astăzi din ce în ce mai mult ca superfluă. Situația grea în care a fost pusă gîndirea însăși cu privire la propria ei sarcină corespunde unei înstrăinări întreținută chiar prin poziția dominantă a științelor față de o gîndire ce trebuie să-și refuze un răspuns reclamat de problemele practice ale concepției despre lume.

RED.: Așa cum ați spus, domnule profesor, în domeniul gîndirii nu există nici un fel de enunțuri de autoritate. Nu pare propriu-zis surprinzător că și arta modernă poate cu greu să ajungă la asemenea enunțuri. Cu toate acestea, Dv. le numiți *«distructive»*. Arta modernă se consideră însă adesea ca artă experimentală. Chiar operele ei sînt încercări...

HEIDEGGER: ...Mă las povățuit cu plăcere...

RED.: ...Încercări pornind de la situația de izolare a omului și a artistului; și între 100 de încercări se află din cînd în cînd și o reușită.

HEIDEGGER: Tocmai aceasta este marea întrebare: Unde se află arta? Ce loc are ea?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RED.: Da, în felul acesta însă Dv. pretindeți din partea artei ceva ce din partea gîndirii nu mai pretindeți neapărat.

HEIDEGGER: Nu pretind nimic de la artă. Spun numai că stăruie întrebarea: Ce loc ocupă arta?

RED.: Dacă arta nu-și cunoaște locul, este ea pentru aceasta distructivă?

HEIDEGGER: O subliniați foarte bine. Aș vrea însă să se constate că eu nu întrezăresc o călăuză a artei moderne, mai ales că rămîne neclar în ce se surprinde sau cel puțin se caută ceea ce este propriu artei.

RED.: Și artistul se poate lipsi de obligativitatea față de ceea ce a fost transmis. El poate să găsească ceva frunos și să zică: Da, așa s-a putut picta cu 600 de ani înainte sau cu 300 sau numai cu 30. Dar acum nu se mai poate așa. Chiar dacă el ar vrea-o, nu s-ar mai putea. Cel mai mare artist ar fi atunci genialul falsificator Hans van Meegeren, care ar putea să picteze «mai bine» decît ceilalți. Dar aceasta chiar nu mai merge! Și astfel artiștii, scriitorii, poeții se află în aceeași situație ca și gînditorii. Întocmai cum adesea sîntem nevoiți să o spunem: Închide ochii!

HEIDEGGER: Dacă se ia drept cadru pentru coordonarea artei, poeziei și filosofiei «producția culturală», atunci punerea pe aceeași treaptă se justifică. Dacă însă nu numai producția este discutabilă, ci și ceea ce se numește «cultură», atunci conștiința se pronunță și asupra acestui discutabil în domeniul tematic al gîndirii, a cărei stare disperată nu mai este nicicum de conceput. Dar cea mai mare nevoie a gîndirii constă în faptul că, pe cît pot să-mi dau eu seama, astăzi nu există încă nici o gîndire care ar fi destul de «mare» încît să aducă gîndirea însăși nemijlocit și în formă definitivă în fața sarcinii sale și astfel pe calea ce îi este proprie. Pentru noi cei de azi, grandoarea a ceea ce este de gîndit *(des zu Denkenden)* este copleșitoare. Am putea să ne dăm doar osteneala de a străbate cărările strîmte, care oricum nu ne duc prea departe.

RED.: Domnule profesor Heidegger, vă mulțumim pentru acest interviu.

(Traducere de Alexandru BOBOC)

POST SCRIPTUM

Desigur, fenomenul receptării lui Heidegger în lumea de azi este mult prea complex pentru a fi circumscris unei explicații bazate numai pe textul acestui interviu. Faptul devine însă necesar în economia oricărei evaluări a poziției politice și a concepției lui Heidegger.

Este de menționat că acestea au constituit obiect de analiză și critică vehementă chiar imediat după cel de-al doilea război mondial. În acest sens: A. De Waelhens, *La philosophie de Heidegger et le nazisme*, în *Les temps modernes*, 3 (1947—1948); G. Lukács, *Heidegger redivivus*, în *Sinn und Form*, 1, 3 (1949); K. Löwith, *Heidegger, Denker in dürftiger Zeit*, Frankfurt, a.M., 1953; G. Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger. Dokumente zu seinem Leben und Denken*, Bern, 1962; Th. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, Fr. a. M., 1964; F. Fédier, *Trois attaques contre Heidegger*, în *Critiques* 234 (1966).

Dintre acestea reține atenția polemica lui K. Löwith (elev al lui Heidegger) și Waelhens prin încercarea de a formula o apreciere critică obiectivă, nu în formă de «atacuri». În acest context se înscrie și cartea lui O. Pöggeler: *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg/München, 1972. De asemenea — volumele de evocări și aprecieri ale unor adepți și critici în: *Erinnerung an M. Heidegger* (hrsg. von G. Neske, Pfullingen, 1977); *M. Heidegger. Fragen an sein Werk. Ein Symposion*, mai 1977, în *Frankfurter Allgemeine Zeitung;* P. Aubenque, *M. Heidegger, In memoriam (Les Etudes Philosophiques*, 3, 1976).

De fapt, apariția *Interviului* în *Der Spiegel* (1976), a fost urmată și de reacții critice vehemente, dar și de examinări mai așezate ca ton și modalitate de raportare critică. Între acestea din urmă: Jan Patočka, *Commentaire de «Réponses et Questions»*, în *Le Messager Européen, Annuel*, No. 1, P.O.L., Paris 1987 (este traducerea în limba franceză a comentariului făcut de Patočka la Praga, în 1977). Comentariul lui Patočka însoțește traducerea (reluată după *Mercure de France*, 1977) în franceză a *Interviului* și este urmat de articolul: *Fribourg — Prague — Paris. Comme l'Être, la detresse se dit de multiples manières*, de Elisabeth de Fontenay. Comentînd «Comentariul» lui J. Patočka, autoarea face observația că aici *«angajamentul în favoarea nazismului este corelat, aproape analitic, cu grija de a se reforma universitatea"* și astfel *«atenuează importanța episodului nazist»* în viața lui Heidegger (p. 100, 103).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Este adevărat însă că de aici nu trebuia să se meargă pînă la ideea consubstanțialității dintre «*l'engagement*» din 1933 și creația filosofică a lui Heidegger. Oricît ar fi acționat asupra autorului, este imposibil ca o elaborare de asemenea performanță teoretică, peste care nu se poate trece în nici o dezbatere constructivă în ontologia umanului (și a tehnicii, a operei de artă ș.a.), să fie numai expresia unui «angajament» politic! Și *Interviul*, realizat cu o rigurozitate greu de contestat de către Rudolf Augstein, directorul lui *Der Spiegel*, merge în esență pe această disociere, fără să-l apere pe Heidegger*.

În contextul a ceea ce s-a întreprins pînă acum în studierea operei lui Heidegger (vezi în acest sens *Notă introductivă* la traducerea *Interviului*) vom oferi (într-unul din numerele următoare ale revistei) un studiu asupra concepției din *Sein and Zeit* (și pînă la ceea ce s-a (umit «ultimul Heidegger»), reținînd atenția asupra contribuțiilor heideggeriene în regîndirea modernă a problematicii umanului, tehnicii și limbajului.

Avem speranța că fenomenul receptării lui Heidegger în cultura noastră, înscris deja sub semnul unei abordări critice nuanțate, intră într-un nou stadiu și prin cunoașterea acestui text-testament al unuia dintre cei mai de seamă filosofi contemporani. Sugestiile și propunerile constructive în această valorizare obiectivă nu ar fi, de aceea, decît binevenite.

Alexandru BOBOC

* A propos de cartea universitarului chilian Victor Farias, intitulată *Heidegger și nazismul*, despre care relatează (destul de vag !) *România literară* (nr. 14, din 31 martie 1988, p. 23) : «În scrisoarea pe care Walter Biemel (unul dintre cei mai buni cunoscători ai operei și vieții lui Heidegger) mi-a adresat-o la 9 august 1988 se spune: «Mă bucur că ați tradus *Interviul* lui Heidegger din *Spiegel* . . . Cartea lui Farias este cu totul eronată și lipsită de cea mai elementară înțelegere a filosofiei lui Heidegger. Teza sa, și anume că Heidegger ar fi influențat de Abraham /a/ Sancta Clara, constituie pur și simplu un nonsens».

GLOSE LA UN POEM DE STÉPHANE MALLARMÉ

Aceste pagini reprezintă una din propriile-mi *Glose* la Poeziile lui Stéphane Mallarmé (pe care, mai puțin acelea «de circumstanță», le-am tradus, de-a lungul unor ani, pe toate, — și care își așteaptă rîndul la Editura Univers): e vorba de un corp compact de cca 60 de scolii, cînd lapidare, cînd mai ample, registrul cărora include și indici (bio)bibliografici, și aprecieri de ordin critic, și exegeză propriu-zisă, ca și un șir de «confesiuni» asupra tălmăcirii înseși această altă exegeză, mai tainică și mai deplină, căci, în principiu, fără rest: coextensivă, ca o hartă 1/1, cu obiectul!), — ceea ce poate că rezultă și din prezentul eșantion.

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels
En l'oeuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.

Nous promenions notre visage
(Nous fîmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
O soeur, y comparant les tiens.

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site,
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

Qui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Hiperbolă ! dintru adîncă
Memoria-mi triumfal vei vrea
Să te ridici, șaradă încă
A unei cărți cu tablă grea:

Căci, doct, 'nalț inimilor cele
De vrednic cin spiritual
Un imn în faptul rîvnei mele,
Ierbar, atlas și ritual.

Priveliști rare 'n dubla oră
(Că fost-am doi, nu uit să spun)
Scrutam, ca farmecu' lor, soră
În cumpănă cu-al tău să-l pun.

Se tulbură severa eră
Cînd zice-se, e ori și ori,
De australa emisferă
Ce-o adînceam neștiutori,

Că, sol a zeci de irișI, țara,
Știu dacă-i de aievea ei,
Un nume n-are, să-i dea Vara
Glas de aur goarna ei.

Pe-un ostrov, da, văzduhul cărui'
Din văz nu duhuri e făcut
Mai largă floarea fiecărui
Zvelt lujer sta, cît noi, tăcut,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune,
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir
La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir,

Mais cette soeur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin.

Oh ! sache l'Esprit de litige,
A cette heure où nous nous taisons,
Que de lis multiples la tige
Grandissait trop pour nos raisons

Et non comme pleure la rive,
Quand son jeu monotone ment
A vouloir que l'ampleur arrive
Parmi mon jeune étonnement

D'ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s'écarte,
Que ce pays n'exista pas.

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot: Anastase !
Né pour d'éternels parchemins,

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,
De porter ce nom: Pulchérie !
Caché par le trop grand glaïeul.

Priveam la ele cum încearcă,-n
Grădinile de care vor
Să se desprejmuie, în cearcăn
Lucid a-şi strînge fruntea lor.

Nimb a-ndelungi iubiri, Idee
Avînt eram şi amplu jind
Să văd mulţimi de iridee
Înaltului nou hram slujind,

Ci ochii sorei noastre celei
Cuminţi şi dulci n-au spus mai mult
De un surîs, ce grijii mele-i
E singurul temei demult.

Deci, alle Duhul vrajbei spelbe,
Cît noi tăcem cu ele 'n rînd,
Că lilialele mari selbe
Ne întreceau staturi şi gînd

Iar nu cum, searbăd susur, vine
De plînge ţărmul ca să dea
Răsunet şoaptei ce survine
În tînără uimirea mea

Că 'n mersu-mi hărţi şi zare fluă
Adeverite zi de zi,
Prin însăşi unda ce refluă,
Numita ţară nici n-ar fi.

Copila raptul ei şi-l curmă
Şi coaptă în vagante şcoli
Anastasis I rosteşte 'n urmă
Cuvînt al veşnicelor coli,

Cît unei cripte-i va fi teamă
Să rîdă 'n timpii ce-i sunt lari,
Că ea Pulcheria I se cheamă
Sub gladiole mult prea mari.

O analiză, pas cu pas, a poeziei dedicate (din gratitudine pentru Huysmans[1], pesemne mai mult decît din *Wahlverwandtschaft)* eroului din *A Rebours*, este aceea, în stil clasic, a dnei E. Noulet[2]. «Transcrisă semifonologic» (act fastidios numai în parte, — scrisul francezei nefiind fonetic), de către o semioticiană[3], strofa-i dintîi, în facsimil, arată după cum urmează:

'ipɛRbɔl(ə) / də ma memwaR
tĒijɔ̃faləmɑ̃ nə sɛ ty
tə ləve / oʒuRdɥi gRimwaR
dɑ̃ zœ̃ livR(ə) / də fɛR vɛty

O glosă, fie şi succintă, a insolitului ei titlu ar deborda poema însăşi: să spunem, deci, numai atît: cheamă-se astfel imnul latinesc: «L'hymne des coeurs spirituels», cîntat la misele solemne, după versetele graduale, — *prosae*-le, cinci, ale Missalului catolic fiind, în ordine, acestea: *Dies irae, lauda Sion, Sancte spiritus, stabat Mater, victimae paschali*[4]. Cred, însă, că în, mai cu seamă, accepţia-i laică: *(oratio) pro(r)sa*, în opoziţie, evident, cu *versus*, devine titlul semnificativ, şi anume insidios, perfid, ironic: o propriu-zisă antifrază. Nu numai pentru că-i de neînchipuit o mai neproză decît *Prose;* dar că însuşi postulatului (cartezic?) al unei contur(n)ări lucide (clare, adică, şi distincte) a nobilelor *(ir)idées*[5] opune-i-se, la nivel de rimă, de luxuriantă rimă echivocă, maxima lor devălmăşie (neclaritate, indistincţie): «Telles, immenses, que chaucune /

[1] Care, transcriindu-l copios în *A Rebours* (1884), va fi contribuit într-astfel, ca şi Verlaine, prin *Les Poètes maudits*, (1883 în *la Lutèce;* în volum), la popularizarea, cît de cît, a unui nume şi a unor scrieri de vag ecou şi de restrînsă, confidenţială circulaţie.

[2] Cf. *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé. Exégèses de ~* . Lille şi Genève, 1948, pp. 55–84.

[3] Anume Julia Kristeva, în *La Révolution du Langage poétique*, Paris, 1974, pp. 240–241.

[4] Cf. *Le petit Robert*, s. *prose*, II.

[5] „Idée" pour Mallarmé signifie „parole", mais douée d'un pouvoir magique, évocatoire, rajeunissant, et même créateur, comme le verbe religieux». (Charles Mauron, *Mallarmé par lui-même*, Paris, 1964, p. 69).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ordinairement *se para* / D'un lucide contour, lacune, / Qui des jardins la *sépara*. // Gloire du long *désir*, *Idées* / Tout en moi s'exaltait *de voir* / La famille *des iridées* / Surgir à ce nouveau *devoir*...» (s. m.). Precum a(l) ironiei înseși, ambiguă și serpentină, limba(jul) *Prose*-ei e bifid(ă), — iar «demonul» lui Mallarmé, baremi aici, «antinomia»[6]. E cert, oricum, că, nicăieri altinderi, mallarméanul bilingvism (în accepțiune și actuală, și, mai cu seamă, latinească) nu e mai net și dezinvolt decît în, dacă vreți, această *bilinguă fabulă* sau — de ce nu? — *insidie*. Bilingv: diglosic, dualistic[7], e chiar discursul poeziei (scrisă, de altfel, la dual: «Nous fûmes deux, je le maintiens»): dia-logia ei, adică, — aceea dintre două vîrste, mentalități, alternative: una *de aur* (poate, revolută: «Ne porte pas de nom que cite / L'or de la trompette d'Été»), a fantasiei excesive, a nemăsurii: «hyperbole», a exclamației și «extrase»-ei, a unei «double inconscience» edenice și in-fantile («Sans que nous en devisions»): cealaltă (d' «aujourd'hui») *de fier*, a limitei și replierii («Dans un livre de fer vêtu»), a aplicației: «science», «patience», a resemnării în livresc: în cartografica iluzie, în herborismul sicativ, în literal și formalistic («Atlas, herbiers et rituels»[8]), a unui «Esprit de litige», i. e. disociativ și critic[9]... Altminteri, greu de arătat cu degetul opțiunea însăși (căci, pasămite, nostalgia — și polemismul subiacent — nu sunt o, propriu-zis, opțiune) a autorului, aici, între maturitatea gravă, a insului, ca și a speței, și propria lor (zeiesc-senină: *Nous fumes dieux!*) copilărie — între civilizație și Eden. Aiurea, prin aliajul lor, ni se propune idealul «civilizatului edenic»[10], al unei mai puțin naive «inné(ité) après étude»[11]: ar fi, încă o dată, vorba de reetimologizarea[12] lumii (a sensurilor ei) și, deci, a noastră, — în care caz, numai de noi depinde ca, între altele, prin doctele «herbiers» să ne întoarcem la verdeața și harul stării de «en herbe»! Ceea ce, totuși, nu clarifică enigma acestei poezii în care imageria unei lirici floral-horticole, să zicem, e poate că numai fațada unei afunde, echivoce și labirintice grădini «de los senderos que se bifurcan». Și pentru însuși grădinarul cel ingenios și dedalid, enigma-i nu cred că-i mai mică decît pentru captivii ei. O bifurcație presupune, din capul locului, chiar titlul: valorizabil cînd benefic, în sens sacramental, liturgic, sărbătoresc și exultant: cînd negativ (sau, baremi, talequale), într-unul al dizgrației prozei înseși, al «iernii» ei: «L'hiver est à la prose»[13] (sau al regimului: diurn, *de lucru*, profan și democrat, ce-i este propriu). În fond, aleile poemei se șterg, dispar în urmă, pier, în timp și pe măsură ce par să avanseze: semnificația amuțește în, subversiv și persiflant, un soi de autobruiaj al sensurilor prin omofonie. (Culme a autoreferențialității, *Prose* se semnifică pe sine însăși nu mai puțin decît se sinucide!) Or, cum în cuplurile ei de rime, de rime paronimice, desigur, una din ele se comportă aidoma unui prefix pe lîngă radicalul său, pe care, între altele, îl neagă sau îl privează de cutare note, — am să-l citesc pe *patience* ca «neștiință» *(pas science)*, pe *(la) rive* ca «fără țărm» *(a rive)*, iar *(la famille) des iridées* ca pe un «(regn) deziridat» *(désiridé)*. Căci reversiunea[14], dacă vreți, a fluxului enunțativ (potrivnică, prin definiție, oricărei bune informații, i. e. prozaic-univoce) e una maximă aici, unde orice e convertibil, prin însuși *feed-back*-ul acustic, în nonidentitatea lui, ba chiar în propriul său contrariu, — pînă și *(l'Esprit de) litige* avînd să se lilializeze, dacă-l citim ca «Lilienstiel»: *(de) lis (la) tige!* Acum, că ziceri ca acestea și că asemenea cuvinte, în franțuzește, nu există (sau, cel puțin, că fac impresia unor infame barbarisme) e tocmai, pe cît cred, indiciul celei mai vacue, mai pure, dar vii, gramaticalități; al unui clar apriorism[15]

---

[6] Cf. Jean Royère, *Mallarmé*, Paris, 1927, p. 99.

[7] «Daniel Boulay a tenté [...] une analyse de la *Prose* dans la perspective d'un dualisme, tout platonicien, entre l'absolu silencieux de l'idée et le choix artistique d'un langage: le débat y serait entre un réalisme et un nominalisme de l'essence». (Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961, p. 452).

[8] În proză (într-a noastră, iar nu în «proza»*Prose-ei!*), respectivul vers (și precedentul) s-ar traduce după cum urmează: «j'ai patiemment inventé un système de défense, qui consiste en la cristallisation d'une contrée *(atlas)*, d'un vocabulaire *(herbier)* et d'un culte *(rituel)* noveaux». (E. Noulet, *op. cit.*, pp 64–65).

[9] «La clairvoyance d'une époque pour qui l'art est devenu fabrication, artifice, conscience, opération essentiellement *critique* — l'époque de des Esseintes, et celle aussi de Mallarmé —, regarde avec nostalgie l'exaltation irréfléchie de l'ère primitive». (Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 402. s. a.).

[10] Mall., *Oeuvres complètes*, Paris, 1945, p. 646.

[11] *Id., ibid.*, p. 859.

[12] Cf. și, între altele, acest faimos distih mallarméan: «Tâche donc, instrument des fultes, ô maligne/Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends !».

[13] Mall., *op. cit.*, p. 340.

[14] Cf. lat. *reversio*, — vocabulă în care se cuprinde «întoarcerea (din drum)» și «revenirea» (la o, desigur, stare anterioară) ce e, prin definiție, versul *(versus)*. — Aceasta, cu atît mai mult, cu cît «...la rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec la vers [în text: „l'alexandrin"] qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe» (Mall., *op. cit.*, p. 332). (Or, fie spus în paranteză, acesta e principiul însuși al recesivei holorime).

[15] Cf. și André Gide (apud Jacques Scherner, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, 1977, p. 54), potrivit căruia poetul nostru face o «littérature d' a-prioriste».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al «mătcii» vide, al *structurii;* al sintaxismului, adică, — activ și treaz[16] — mallarméan. Și nu e grea departajarea, în *Prose*, a mărcilor verbale, îndeaievea sau factice, în: unele ale retracției, delimitării, privațiunii *(dé-, a-, pas, non)*, și altele ale (să-i spunem:) excesului expansionist *(ex-, hyper-, trop)*. — Cît despre Anastase și Pulchérie (absenți din unica variantă a *Prose*-ei, cunoscută astăzi[17]), dacă al doilea vocabul derivă din latinul *pulcher* «frumos», ajuns întîi cognomen și, după, nume feminin, primul e grecescul ecleziastic *anástasis* «înviere din moarte, resurecție». Faptul că el se trage dintr-un verb: *anistánai* «a se ridica» (adică, în franceză, «si lever»: «...ne sais-tu / Te lever...», în *Prose)* pledează pentru tratamentul cuvîntului ca, ma curînd, imperativ al resurecției («Talitha, cumi», în scripturi), mai mult decît ca onomastic (Anastásios), ca nume propriu. În care caz, majuscula n-ar face decît să țină loc, să zicem, de subliniere sau ghilimetare (ambele, în poezie, dizgrațioase). De fapt, nici Mallarmé nu spune altfel: Pulchérie e «nom»; Anastase, «mot»! Ceea ce nu înseamnă, totuși, că ipoteza lui Kurt Wais[18], cum că mallarméanul Anastase ar fi același cu eroul romanului lui Thomas Hope, *Anastasius, or Memoirs of a Modern Greek*, pe care «cititorul o să-l afle la mormîntul înflorit [„am Blumengrab"] al mult iubitei lui Pulcheria», este cu totul hazardată. Nu-i astfel nici măcar aceea (de un istoricism, altminteri, cam silnic) a lui Jacques Gengoux[19], cum că exotica pereche e o trimitere expresă la primul papă Anastasius (398—402) și la, respectiv, Aelia Pulcheria (399—453), împărătească a Orientului și sfîntă (ca și, adaug eu, protagonistă a unei piese corneliene). Căci *Prose* nu numai că admite, dar și exige o lectură în filigrană, prin străalbul filei: una, adică, palimpsestic-tabulară (inclusiv, deci, intertextualizantă). Și ce sunt, oare, «*(les) éternels parchemins*», întru a căror palingenezie se naște «le mot: Anastase!» (și... imprimatul anastatic[20]), dacă nu tocmai niște palimpseste? Volante, în (de)rută («par chemins»), — singură cartea le adună (de pe drumuri), le închide *ca să le deschidă;* o «închidere ce se deschide»[21] fiind chiar definiția cărții, a lui *le livre qui délivre:* «Ci-gît le noble vol humain / Cendre ployée avec ces livres / Pour que toute tu la délivres / Il faut en prendre un dans ta main»[22] Definiția, așadar, a cărții, ca și, desigur, de-finitul ei: incintă care se «descinge», — speranța unei peratologii[23]. Pe cînd o «hyperbole» e tocmai *apeironul*, «(l')indéfinissable»[24]! E, poate, singurul mesaj al *Prose*-ei, direct și fără echivoc: Pulcheria, Frumusețea deci, pălește, se înăbușă, dispare în propia-i in-mensură («Telles, immenses...»), în excesiv și hiperbolic, în *hybris*-ul lui «le trop grand (glaïeul)», în hibridul[25] unei supra-Frumuseți. Aceasta, însă, numai dacă ascunderea-i, din versul ultim, e nu o simplă și benignă disimulație (sau protecție), dar o constringere: *coactio* (de unde, însuși *coactare*, neatestatul etimon al franțuzescului *cacher)*. — Cu care, ambiguitatea se reintoarce. Și surîde. Precum o «soeur sensée (et tendre?)» a infeliceului scoliast!

Nota traducătorului

Dificultățile încep din prima strofă, — cu, evident, intraductibilul *grimoire* (corupere a lui *grammaire)*, anume «carte de magie», ca și, în genere, «bucoavnă indescifrabilă, obscură», «scris ilizibil» sau «discurs abstrus». La limită, e adoptabil, în românește, ca *grimoar*. În alt context[26], l-am folosit eu însumi: aici, însă, ar da impresia unei facile contrabande! Accepția lui, la Mallarmé, nu-i una strict peiorativă (și nu cred că, în ocurență, semnifică «langage confus»[27], ci numai unul, deocamdată, greu accesibil, enigmatic); iar între termenii săi rari, acesta-i unul recurent. Cum pretutindeni[28] am recurs, ca să-l redau, la perifraze în care figurează *criptic*

[16] Cf. între atîtea alte probe, cuvîntul, însuși al lui Mall. (apud Jacques Derrida, *La double Sénace*, I, în *Tel Quel*, 41/1970, p. 8): «je suis profondément et scrupuleusement syntaxier». — «Par conséquence, la Syntaxe, qui est calcul, reprenait rang de Muse». (Paul Valéry, *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...)*.

[17] Cf. Pierre-Oliver Walzer, *Essai sur Mallarmé*, Paris, 1963, pp. 191—193.

[18] Cf. *Mallarmé. Dichtung, Weisheit, Haltung*, München, 1952, p. 612.

[19] Cf. *Le Symbolisme de Mallarmé*, Paris, 1950, p. 40.

[20] «Care reproduce o tipăritură prin imprimare sau gravare cu ajutorul anumitor procedee chimice». (DEX, s. v.).

[21] Expresia, ca și, pasămite, gîndul, sunt ale lui Constantin Noica.

[22] Mall., *Vers inscrits sur une bibliothèque pour Alidor Delzant*.

[23] Termenul e inseparabil, la noi, de Gabriel Liiceanu.

[24] Cf., în Pierre-Oliver Walzer, *op. cit.*, p. 191, catrenul prim al vechii versiuni a poeziei: «Indéfinissable, ô Mémoire, / Par ce midi, ne rêves-tu / L'Hyperbole, aujourd' hui grimoire / Dans un livre de fer vêtu ?».

[25] Și/sau oximorul lui «le trop grand glaïeul», — numele florii provenind din «lat. *gladioulus*, dimin. de *gladius* „glaive"» (cf. *Le petit Robert*, s. v.); astfel încît, în românește (în care nobilei gladiole i se mai zice și *săbiuță)*, veleitarul vers din urmă al *Prose*-ei s-ar traduce astfel: «Sub săbiuțe mult prea mari» !

[26] Cf. *Holorime*, București, 1986, p. 37.

[27] Cf. E. Noulet, *op. cit.*, p. 73.

[28] Cf. *Ouverture ancienne d'Hérodiade*, v. 62, și *Hommage (à Richard Wagner)*, v. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(la fel de bun, de convenabil fiind, în acest caz, și *runic*), propun versiunea următoare (mai nepoetică, pesemne, — dar care are avantajul că îl include: *cripto-gramă;* ca și, de altfel, pe acela că nu îl pierde pe [*de*] *fer*, — devenit, dincoace, o *tablă* [*grea*], în înțelesul de «copertă»): «Hiperbolă! 'n triumf din ramă / De amintiri care nu pier / Sui-vei, astăzi criptogramă / A unei cărți legate-n fier». — Trec, din decență, peste alte asemenea inconveniente; și, ajuns la următoarea strofă: «Et non comme pleure la rive, / Quand son jeu monotone ment / A vouloir que l'ampleur arrive / Parmi mon jeune étonnement», declar că, dacă l-am exclus pe *ment* (greu discernabil, în «bruiajul» *Prose-ei*, de *-ment*, sufixul omofon[29]), a fost conform opiniei nouletiene[30], cum că *mentir*, aici, ar avea sensul (arhaic) de «manquer, faillir», — *ment à vouloir* însemnînd, astfel, «ne veut pas que (l'ampleur arrive)». Or, fără *ment*, puteam să-l scot din cauză și pe *ampleur* (recuperat în altă strofă). — În ceea ce privește catrenele din urmă, fie și dacă nu-i cu neputință menținerea la rimă, în română, a lui Anastase și Pulchérie, e îndoielnic că un astfel de efort va fi răscumpărat de rezultate. Iată, oricum, o tentativă: «Copila se dezextazie / Și coaptă în vagante școli / Ea murmură: Anastazie! / Cuvînt al veșnicelor coli. // Cît nu ride vreo gură 'n seria / Tombală,-n timpii ce-i sunt lari, / Că poartă numele: Pulcheria! / Ascuns de irișii prea mari.».

Șerban FOARȚĂ

HORTENSIA PAPADAT BENGESCU ÎN TĂLMĂCIREA LUI HENRI JACQUIER

Cetățean francez stabilit la Cluj din 1926, profesorul Henri Jacquier (1900—1980) a condus multă vreme catedra de limbi romanice de la Facultatea de Filologie a Universității clujene. Contribuțiile sale în domeniul teoriei literare, al orientalisticii, lingvisticii, literaturii comparate ș.a. s-au materializat în pagini de strălucită eseistică, unele rămase în manuscris, altele publicate în Revista Cercului literar, Steaua Secolul XX, Tribuna **etc. O ediție, aflată în pregătire, va restitui — într-o primă fază — profilul de** literat **al acestui fiu spiritual al României.**

Între preocupările constante ale profesorului H. Jacquier un loc aparte îl ocupă teoria traducerii (expusă, de exemplu, în studiul *Babel, mit viu*, publicat în *Secolul XX*, 1965, nr. 1), precum și numeroase versiuni franceze din literatura română așternute pe citeva sute de file cu scrisul mărunt și greu lizibil. În acest sens, o recomandată expediată lui Henri Jacquier, la Sibiu, pe data de 6 aprilie 1944 de către Editura Flammarion accepta, în principiu, antologia propusă, *Quatre Poètes Roumains*, ce n-a mai apărut însă. Dar grupajele traduse din L. Blaga, T. Arghezi, Ion Barbu (aproape tot ciclul *Joc secund!*) și G. Bacovia se păstrează în formă definitivată și vor constitui, sperăm, obiectul unei ediții autonome. În finalul aceleiași scrisori purtînd antetul editurii pariziene mai citim: «*Quant à la collection que vous projetez de romans roumains, il faudrait que vous nous soumettiez un plan d'ensemble, une liste de noms d'auteurs et d'oeuvres, et même quelques manuscrits traduits pour que nous puissions juger de leur convenance au public français*». Or, din seria romanelor proiectate să apară în traducere franceză făcea parte cu siguranță tripticul Hortensiei Papadat-Bengescu — *Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns* și *Rădăcini*. Titlurile acestea le găsim reiterate într-un *Dossier de Madame Papadat-Bengesco*, de culoare portocalie și cuprinzînd tăieturi din opera scriitoarei (e reținută, astfel, *Fetița între lupi*, publicată în *Revista Română*), precum și din ecourile critice ale vremii. Încă din interviul *De vorbă cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu* (în *Vremea* din 16 august 1942) aflăm că «*pentru prima dată d-nei H. Papadat-Bengescu i se va traduce în franțuzește romanul* Concert din muzică de Bach, *de către dl. Henri Jacquier, profesor la Universitatea din Sibiu*». Consultarea dosarului amintit ne-a condus însă la descoperirea primelor pagini din *Drumul ascuns*, traduse, așa cum notifică H. Jacquier în colțul din dreapta sus al primei pagini, în aprilie 1942, ele fiind reluate abia în februarie 1960 (vezi anexa alăturată). De altfel, frumoasa epistolă trimisă de către H. Papadat-Bengescu se referă tocmai la intenția profesorului de a traduce *Drumul ascuns:*

[29] Pe care Mall. îl ține, ca și pe *-oir(e)*, la mare preț. (Cf. Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 152).
[30] Cf. *op. cit.*, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«reçu le 16-V-42
Sibiu (semnat: H. J.)

Vu M-me H. P. Bengesco à
Bucarest, le Jeudi 9 XII, 943
semnat: H. J.

Domnule Profesor

Am avut plăcerea să întâlnesc la Cercul literar «Zburătorul» pe Domnul N., tânărul meu coleg și amabilul nostru agent de legătură. Cum oare se va fi pierdut epistola mea în limba franceză, cea care trebuia totodată să slujiască de act doveditor al acceptării mele bucuroase, a unei traduceri de către dumneata — anume cea a lucrării mele Drum ascuns? Iată, repet aci această acceptare și autorizare și oricând o pot repeta sub orice formă, dacă ar fi necesar.

Mă bucur, depe acum la gândul că în vacanța de vară la Cluj, o parte din timpul dumnitale va fi dedicat lucrării mele. Mă întreb depe acum cum va fi tradus titlul. Uneori titlul e cerut strigător de conținut, alteori strigă după el un conținut inconform, adesea cere o căutare laborioasă pentru a putea represinta conținutul. Un timp ezitam între Drumul Ascuns și Drum Ascuns — ca și cum ar fi vre-o diferență — ar zice indiferent cititorul grăbit — nu însă și autorul și nici traducătorul, cel care e un al doilea autor.

Parfumurile când sunt din flori își au numele pregătit și mireasma bănuită; o carte, mai adesea e un complex de exențe.

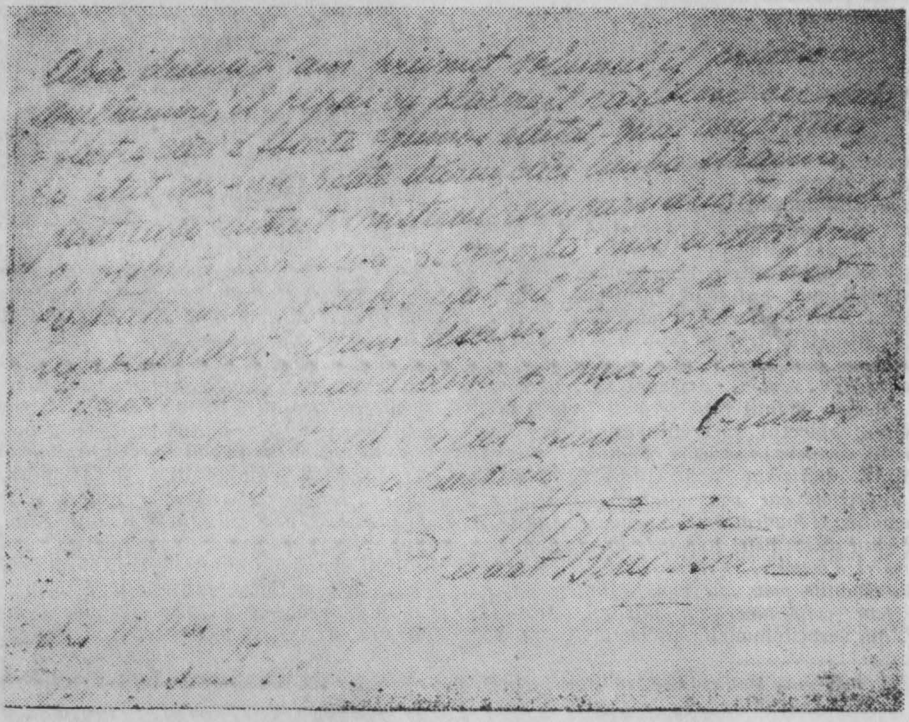
Am mai avut numai o singură traducere, aceea a romanului Logodnicul, în limba cehă — sosită tot ca o ofrandă neprevăzută dar turburată de evenimentele survenite.

Abia deunăzi am primit volumul; îl privesc cu mulțumire, îl pipăi cu plăcere, îl răsfoiesc cu satisfacție căci e foarte frumos editat, — mai mult însă ca atât nu-mi poate dărui, căci limba străină păstrează intact misterul reîncarnării; în schimb, o «vignetă» expresivă pe copertă, îmi arată prin caricaturalul ei subliniat, că textul a fost aprofundat. Drum Ascuns îmi pregătește bucurii mult mai depline și mai alese.

Vă trimit un Salut bun și frumos care sper că vă va parveni.

Hortensia
Papadat Bengescu

din 11 Mai/942
Bd. Ardeal 65°
Buc.»



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cursul anului următor, mai precis, *«le Jeudi 9 XII,943»* Henri Jacquier o vizitează pe scriitoare la București. După această dată dialogul epistolar a continuat, dovadă fiind cele cîteva bruioane de scrisori, redactate în franțuzește și din păcate ilizibile, adresate prozatoarei; dosarul conservă de asemenea, răspunsul la o felicitare trimisă de către profesor. Plicul nu se mai păstrează, în schimb destinatarul notează în colțul din stînga, sus, data primirii:

«reçu 17/I/44

Hortensia Papadat Bengescu

Reçu avec joie vos beaux et bons souhaits — vous prie d'accepter ses chaleureuses felicitations pour l'an nouveau — soit-il pour nous tous, miséricordieux!»

Așa cum se știe, proiectul n-a fost pînă la urmă onorat, la aceasta contribuind fără-ndoială *«evenimentele survenite»* (H. P. Bengescu), precum și — în altă ordine — avatarurile biografice ale lui Henri Jacquier care nu s-a preocupat — *«cu superioara neglijență a spiritelor alese»*, nota *Familia* omagiindu-l la a 65-a aniversare — de soarta postumă a operei sale.

Mircea MUTHU

Hortense Papadat-Bengesco «Le chemin couvert»*

Le mariage du docteur Walter et la présence de Lénore, sa femme, n'avaient apporté aucun trouble à la vie du sanatorium Walter. Tout fonctionnait dans le même ordre accompli qu'auparavant. Vu de prés, surtout, le sanatorium Walter était un établissement considérable, une véritable institution. Le corps de bâtiment visible de la Chaussée à gauche du premier rond-point reliant l'Avenue de la Victoire à l'allée-promenade au petit „Bois" bucarestois, avait l'aspect de quelque château de Bavière: c'était la centrale de l'établissement; plus en arrière, trois pavillons neufs et imposants étaient distribués symétriquement au milieu du parc et rattachés au corps principal par de longs corridors: la chirurgie, les maladies internes, les maladies de nerfs; au fond, isolé sous la protections des sapins et des tilleuls, se trouvait un quatrième, les contagieux, en pur style pavillon de chasse.

Castel Bavarois et pavillon tyrolien avaient été construits par le prince Barodine, marié à une princesse Bassarab. Acheté par la vieille Ephraïm, la banquière bien connue, lorsque Barodine avait liquidé ses biens pour se retirer définitivement à Paris, cet ensemble formant palais avait été glissé comme cadeau de Noël dans les escarpins du jeune docteur Walter. C'était là de l'histoire déjá ancienne, presque oubliée maintenant: l'amour du jéune Walter avait coûté cher à la veuve Ephraïm. Quelques Bucarestois se rappelaient avoir vu, avant la grande guerre, derriere les fenêtres de ses vieilles maisons, Avenue de la Victoire, la banquière Ephraïm, grasse, des cheveux d'un noir provocant sur les temples, les joues tombant sur un triple menton divisé par trois rangs d'émeraudes qu'elle portait même la nuit, incrustées la, dans les plis du cou, bref une façon de sultane tombée on ne savait d'où ni quand dans les bras du petit Ephraïm, magnat redouté de la haute finance non-officielle. Le petit Ephraïm, ce grand banquier, qui vivait encore à l'apparition du beau Walter, avait sagement inscrit celui-ci à....des dépenses nécesaires. Toutefois le palais Barodine n'avait été donné à Walter qu'après la mort du mari: Saléma Ephraïm, qui avait des scrupules conjugaux et une manière de respect pour Ephraïm, se permettait certaines choses mais s'en refusant d'autres. Ephraïm de son côté s'était montré tolérant tombant l'hygiène de sa vaste épouse. Il avait respecté aussi certaines arrangements commerciaux. C'est qu'a l'origine de sa fortune il y avait la dot de Salema, une boutique de marchande de fruit au Pirrée, où Ephraïm avait porté jadis, retenu à son cou par un cordon, un évantaire de figues, raisins de Corinthe et autres fruits d'Orient. Ephraïm avait fait par égale des profits: moitié à Saléma, moitié à lui; et ce partage avait continué par la suite, de sorte qu'à l'âge de cinquante ans, lorsque sa fidélité avait cessé, Saléma disposait d'un important capital personel. Plus surprenant avait été le geste testamentaire d'Ephraïm, laissant en autre à Saléma une bonne partie

* Printre hîrtiile lui Henri Jacquier se află și alte texte extrase din opera Hortensiei Papadat-Bengescu: studiate din unghiul *ritmului* și al *intonației*, ele prepară profundele *Observații despre ritmul versului* (în *Almanahul literar*, an. IV, nr. 12, 1953), trădînd în același timp continuitatea preocupărilor profesorului vizavi de creația prozatoarei. Astfel, un bruion datat *«Cluj/29/7/46»* conține paragrafe decupate din *Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata* (1920).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de ses propres biens - preuve que vingt ans de fidélité dans la jeunesse comptaient plus pour lui que dix ans d'infidélité à l'âge dangereux; le reste de sa fortune c'etait allé à sa famille ainsi qu'à certaines institutions qu'il soutenait, car, sans être proprement philanthrope, il voulait pourtant se survivre. Ils n'avaient pas d'enfants. Un petit garçon, né d'ailleurs tôt après leur mariage, leur était mort il y avait longtemps.

La veuve Ephraïm avait laissé tout son bien au docteur Walter. Il faut dire qu'elle était morte, à soixante-dix ans et cent vingt kilos, étant encore la maîtresse de celui-ci sacrifice digne de récompense, d'autant qu'il ne s'agissait pas d'une sinécure, mais l'imagination se détourne modiquement d'une telle liaison, et se refuse scruter ces parties obscures des âmes, ces ténébreuses visions charne'les (?! - n.ns.). D'ailleurs, le docteur Walter *paraissait avoir fortement désiré* une réhabilitation *par les voies qui lui restaient ouvertes***; il avait la passion de tout ce qui était objet d'arts-peinture, bibelot, meuble, tapisserie - et cette passion l'avait beaucoup rapproché d'Ephraïm, collectionneur lui-même et qui avait à dessein légué à Saléma, ses pièces précieuses, certain, qui elles trouveraient ainsi en Walter un maître plein d'amour. Pour Ephraïm, les oeuvres d'art représentaient malgré tout un placement sûr, quoique ne portant pas intérêt. Pour Walter, leur délicatesse rafinée offrait la compensation de ces états d'âme purement contemplatifs que provoquent des formes inanimées; dépensier, imprévoyant du lendemain, il était capable de s'endetter pour une coupe rare, pour un coffre *sculpté*. *** La vieille Ephraïm payait tout avec joie: elle était contente de voir les prodigalités du jeune esthète succéder au long labeur d'épargne du changeur Ephraïm - et la liste des folies de son amant la satisfaisait par cette énumération rassurante: 25000 le verre de Lalique, 28.000 la cassette vénétienne, 125.000 un Van Beers authentique. Les femmes auraient moins coûté peut-être, mais elles auraient éveillé la jalousie de la volupteuse géante. Au fait, entrait-il aussi des jolies femmes dans la collection d'art de Walter? Très peu, quelques passades: Walter avait pris les femmes en dégoût à cause de Saléma.

** Text subliniat în manuscris de H. Jacquier.
*** Cuvînt adăugat ulterior de traducător.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SEMNUL MIRĂRII

Călătoria ingenuă

Călătoria, la începutul epocii moderne, nu este și nici nu are cum fi doar o finalitate fără scop, o desfătare în sine. Nici chiar pentru excentricul boier Dudescu, pe care, potrivit legendei, o misiune politică îl aduce la Paris. Estetismul vine, într-o firească succesiune, după pragmatism. Unii, mai cu dare de mînă, pot să treacă drept niște pleziriști, neavînd altă treabă decît să facă ochii mari cînd văd ce n-au mai văzut. Sau, dacă tot am pomenit de fantezistul logofăt, pot să ia ochii, cu un gest hiperbolic de maharadjah, prin prodigalitate orientală. O sanie cu patru sau paisprezece cai sirepi lunecînd pe străzile Parisului și pe aleile de la Versailles de-a lungul unui covor de zahăr iese din real glisînd în surnaturalul celor o mie și una de nopți. O performanță, de senzație, a igenuității. Chiar dacă e vorba numai de o legendă. Mărturii scrise, consemnînd neobișnuitul episod, nu s-au păstrat (sau nu au fost găsite încă). Arhonda se va fi mulțumit cu uluiala pe care a creat-o. Scrisul e un lux la care se vede, nu rîvnește, presupunînd că așa ceva i-ar fi trecut măcar prin minte. Cu trena lui de exotism, căftănitul personaj intră că n-are încotro, în istoria anecdotică.

Anecdotica adeseori colorată a primilor noștri călători. O valorifică, în aldinele șarjei, și N. Gane (nuvela *Ciubucul logofătului Manole Buluș*, «*Viața Românească*», 1906). Părăsindu-și conacul, cu tihna lui patriarhală, logofăt Manole, cu tot cu fes și anteriu, ia drumul Parisului, unde ține un fecior la studii. Echipajul lui, ca și purtările originalului voiajor stîrnesc și zîmbete și stupori. Dar nici perplexitatea boierului nu-i mică. «*Drumul-de-fier*», o «*drăcie nemțească*», înaintează, minune mare, fără cai! La Beci (Viena), palatele nu-l dau gata pe ruginitul moldovan: sînt «*vechituri afumate*». La Paris, nostimada ajunge la culme. Vrînd să aplice obișnuita corecție țiganului Ciordilă, nevricosul e surprins asupra faptului, dojenit și pus la amendă. Își varsă el năduful mai tîrziu.....

Deci, în străinătăți, la fel ca, în cruciș și-n curmeziș, prin țară, cei care pleacă merg cu treburi, cu nevoi. Misiuni de îndeplinit, beteșuguri de tămăduit și cîte altele. La jucăreaua lumii cînd să mai privească? Dar forța de impact a noutății (Chiriac călugărul: *Și cel ce întîiași dată vede, i se pare că nu-i pe lumea aceasta, ci rămîne uimit*») mișcă o coardă a sensibilității lor. Își schimba-vor oare (pre) cugetarea, felul de-a fi în lume?

Orizontul de mirare

Între buimăceală și încîntare, călătorul igenuu are foarte activ reflexul de a se uita la mai fiece pas îndărăt, înspre acea ordine a lucrurilor care îi este bine cunoscută. Pînă una-alta, orizontul său de mirare păstrează la drept vorbind ondulațiile orizontului de acasă. Dacă e să-i descifrăm o vîrstă sufletească, ar fi una între copilărie și (pre)adolescență - de unde și impulsul regresiv, de întoarcere la matcă. Un igenuu poate fi temător sau orbete, nu și în sens etimologic - un bezmetic. Însă curios, de bună seamă. Se miră, înseamnă că există în el o anume receptivitate. Pesemne așa învață să privească.

«Privirea sau cugetarea»

Și învățătura nu se rezumă la atît. Pînă cînd.....diletantismul? E bine de însușit *Meșteșugul de a călători*, despre care un S.S.B. (probabil Samuil Botezat) înnădește cîteva deslușiri în *Icoana lumei* (1840). Titlul, ca de manual, își are înțelesul lui: și călătoria se învață, așa cum se învață călătorind. Nu fără rost se insistă în articol asupra scopului educativ («*obiect de educație*»), instuctiv («*a desprinde de la dinsele folositoare cunoștințe*») constituie («*adevăratul scop a unui călătoriu*») al drumeției, care — remarcă de luat în seamă — cată să fie liberă de «*prejudețe*».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi *«prejudeţele»* fac şi ele parte din calabalîc, din bagajul aperceptiv[1]. Altfel cum ar mai sta să emită anonimul transilvan o atare reflexie: *«Privirea sau cugetarea la un obiect ne aduce aminte de toate cîte noi oarecînd le-am cunoscut în legătură cu dinsul[2]»*. Privirea sau cugetarea... O echivalare plină de făgăduieli.

«Icoana lumei»

Oamenii vor să afle pe ce lume trăiesc. Gr. Pleşoianu întocmeşte, în 1807, «charta» *Postile si carantinele Ţării Româneşti*. I. Rusu scoate la Blaj, o carte de geografie, *Icoana pămîntului* (1842-1843). Scrierile de popularizare se silesc să vină în întîmpinarea acestei curiozităţi. *Iarna în Moscova (Icoana lumei,1841)* este un fel de litografie semnată de S. Botezat. Broşurile şi stampele pe care ciceronele Samuil le consultă sînt, şi ele, o îmbiere la călătorie. *«Icoana lumei»*! Denumirea publicaţiei ieşene se potriveşte cum nu se poate mai bine cu starea de spirit a momentului. Tot aici, Al. Asachi furnizează date despre San Marino, Teodor Codrescu aruncă o «ochire» asupra Algerului, Franţei, Egiptului, Japoniei şi a altor ţări, iar Zaharia Columb rezumă lucrări despre Pompei, Escurial, despre cele şapte turnuri de la Constantinopol ş.a.m.d. În *Foaie pentru minte inimă şi literatură* (1844), Pavel Vasici înşiră *Lucruri de băgat în seamă sau deosebite* despre deşertul Saharei (*«o mare de năsip alb»*), despre catedrale şi clopote celebre din Europa, despre Londra (*«capitala Europei»*). Acest ghidaj trece de mijlocul de secol (*Natura*,[3] 1856-1859 ş.a.). De fapt, în redactări mai evoluate sau rudimentare, el nu încetează niciodată. În 1897, întreprinzătorul Luigi Cazzavillan editează *Ziarul călătoriilor şi al întîmplărilor de pe mare şi uscat*, apărut pînă în 1948; aici, în 1921, va debuta Mircea Eliade[4]. În 1899, Timoleon Nebunelli scoate la Galaţi o serie de *«călăuze»*[5] spre folosinţa celor care se duc la băi. Dacă Barbu Ştirbei, sau Daniil Scavinschi, sau Atanasie Picleanu le-ar fi putut ceti...

Cura de inedit

Purces la cură, la Karlsbad (*«Karălspat»*), într-un voiaj în care, vrea — nu vrea, trebuie să renunţe la tabieturi, Barbu Ştirbei nu caută în juru-i ineditul, ci, vezi bine, repere cît de cît familiare (*«aşa trăiesc, chiar ca cînd aş fi acas!»*)[6]. Asta la început, pînă se obişnuieşte cu viaţa de distracţii şi leneveală a staţiunii. Şi cu — fără sens ironic! — atîtea *«ipochimene»*. Nu trece mult şi boierul oltean leagă prieteşug cu grofi şi prinţi, fiind poftit la masă de un *«anbesador de Ispania»*! Şi-a cîştigat, ce mai, amici şi cunoştinţe *«din toată lumea»* (expresia se repetă în aceste scrisori către negustorul sibian Hagi Pop).

Din toată lumea...Ce deschidere de orizont! În cîteva săptămîni (din sezonul 1796-1797), Barbu Ştirbei s-a schimbat de să nu-l recunoşti. Întors acasă, parcă nu-i acelaşi dinainte. Ai lui îl văd citind cu interes sporit în «gazeturi», unde e de crezut că urmăreşte acele ştiri care îl ajută să revadă în închipuire locurile pe unde fusese nu de mult. Şi, poate în amintirea balurilor luxoase de la Karlsbad, el pune să se întindă, de sărbători, mese îmbelşugate. Prin călătorie, tipul igenuu, dacă nu e...incurabil, se poate lăsa modelat cu (mai mare sau mai mică) uşurinţă

Sigur, «terapia» acţionează de la caz la caz . Dar ce te faci cu anxioşii?

Anxietăţi

Se înţelege că *«dumnealui hatmanul Constandin Paladi»* este o mască a lui Daniil Scavinschi. *Călătoria dumnealui hatmanului Constandin Paladi la feredeile Borsăcului* (1828)[7], departe de a fi o promenadă, aduce a calvar.Calvarul de pe munte al lui Daniil *«cel trist şi mic»*.

---

[1] Octavian Paler: *«Probabil orice ţară e cunoscută mai întîi prin prejudecăţi»*. — *Caminante*, Bucureşti, 1980, 103.

[2] G. . . m, *Tipuri de călătorie, Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, IX, 1846, 36.

[3] Redactorul publicaţiei, Juliu Barasch, publică în *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, sub semnătura Rafael Sincerus,[1] un *Itinerar în Cracovia, Bucovina, Moldova şi Muntenia în 1841–1842* (tr. E. Schwartzfeld, Bucureşti, Redacţia ziarului *Egalitatea*, 1894).

[4] *Convorbiri entomologice*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, XXV, 1921, 41. *Cum am găsit piatra filosofală*, în *Ziarul ştiinţelor populare şi al călătoriilor*, XXV, 1921, 52.

[5] Roland Barthes numeşte *ghidul: «un instrument d'aveuglement»* — *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, 183.

[6] N. Iorga, *Un boier oltean la Karlsbad în 1796–1797, Călătoria lui Barbu Ştirbei în Apus*, în *Analele Academiei Române*, memoriile secţiunii istorice, t. XXIX, 1906–1907, 215–231.

[7] Aron Pumnul, *Lepturariu rumânesc cules den scriptori rumâni*, III, Viena, Editura Cărţilor scolastice, 1862, 397–402.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nimic nu prevestea la plecare, strășniciile ce aveau să urmeze. Fusese chiar plăcut, ca o deconectare, acest calm început de excursie menind *«hatmanului»* dulci *«închipuiri»* în duh mitologic. Mersul agale lasă ochiului destulă vreme pentru a savura o *«frumoasă și romanticească privală»*. O *«privală»* cam statică, pentru că livrescă. Într-un cofraj neoclasic, D. Scavinschi, primul între *«versuinții români»*, folosește cuvîntul *«romantic(esc)»*[8]. Legănat în reverii bucolice, «hatmanul» se închipuie în veacul de aur, printre pașnice turme de mioare, în alintător cîntec de păstori. Și, în zdrăngănit de țiteră, adoarme. Visează.

Ce deșteptare îngrozitoare... «Compania», ia-o acum de unde nu-i. S-a dus înainte, l-a părăsit. E singur! *«Blestem somnul, apuc drumul, și-alerg tot în fuga mare,/Străbat mii de locuri grele, de cotituri fioroase,/ De vizunii adîncate, mistuiri primejdioase»*. O alergare cu sufletul la gură și gura căscată a groază. Cuprins de o *«grea desperare»*, slobozind strigări înalte (*«Înapoi apuc cu fuga, strig, răcnesc: cine-mi răspunde?»*) care îl sperie și mai și în întunericul ce s-a lăsat, eroul rămas de căruță abia-abia îi prinde din urmă pe tovarășii de drum. Goana daradaicii îi amintește de iuțeala lui *«Acil»*, cînd tîra pe *«Ector»* la *«a Troii dărîmare»*. Aluzia mitologică, glumeață, ar însemna că toate au reintrat în normal.

Nici pomeneală. Alte chinuri, ca de *«tartar»*, îl pîndesc pe bietul «hatman» pornit cu imprudență în *«astă lungă și ostenitoare cale»*. *«Exagerarea calamităților unui traiect amintește Les embarras de Paris»*[9]. Ambarasat și el, năucul își schimbă costumația, din «comper» într-un personaj de comedie. Un crescător efect de identificare anulează, prin burlesc, distanța narator - personaj, încă sesizabilă în primele măsuri ale «călătoriei» în versuri a lui Daniil Scavinschi.

Ca și *«dumnealui hatmanul»*, spătarul Enacachi Gane e un terifiat *(Călătorie me la munte)*[10]. În primăvara anului 1833, trimis *«cu a slujbii datorie»* pînă la Broșteni, județ iese pe poarta casei, nefastă inspirație, într-o zi de marți. Ce urmează e o teribilă experiență pentru fălticeneanul slab de înger. Cu frica în sîn, el vede numai lucruri necurate, care îl strîng în spate și îl bagă în boale. Spaima naște hiperbole: *«grozav cataract»*, *«prăpăști întunecate»*. Sărmanul slujbaș are fobia *«pustietății»* și a *«întunerecului»* care, ca și la Daniil Scavinschi, e ca o pînzare de *«tartar»*.

Un supliciu, ce mai, un lanț de *«nacazuri»* călătoria spătarului la munte. Dacă se mai liniștește uneori, e pentu că reîntîlnește imagini familiare. Nu din viața care îl timorează, ci din cărți. Ciobănașii păscînd oițe și zicînd din fluier cu *«jalnic glas»* îl înduioșează, căci trista lor cîntare ar putea fi cîntarea pătimirii lui.

Tot gîndind la *«vitrega soartă a pustietății»*, personajul cu care Ienache Gane se confundă face și o altă recunoaștere livrescă. Din cîntecul unor plutași (cu *«filosoficești cuvinte»!*) culege motivul, binecunoscut, al 'corabiei pe valuri'. Corabia, ei bine, este chiar pluta bistrițeană. Descrierea se proptește într-o imagistică preexistentă. Cîte o notație mai ozonată (preludiul furtunii: *«gemul trist»*; *«apătoasă fumegăi»* se ridică din văgăuni: luna, *«ca cînd ar fi o lumină pe vîrf de munte născută»*) ține de întîmplarea norocoasă (vocabula «zarif» e întrebuințată și în jurnalul călugărului Chiriac). Vrednică de mirare este străduința lui Enacachi de a se exprima, șontîc-șontîc, în versuri. Probabil firea lui impresionabilă, de spăimos, i-o fi dat măgulitoarea iluzie.

O stresantă încercare este pentru Atanasie Pîcleanu, în cîntarea unei doftoriceli pentru niște *«suferințe nesuferite»*, voiajul nautic pînă în *«ostrovu britanicesc Ergoland»* (Helgoland) din Marea Nordului. *(Un articol tras dintr-o scrisoare a sărdarului Atanasie Pîcleanu, trimisă către părinții săi de la ostrovu britanicesc Ergoland din Marea Nordului, în vestitorul românesc,* 1850). Serdarul e un angoasat, zgîlțîit de *«un fior de spaimă»* în fața necunoscutului. Îmbarcarea celor doi frați Pîcleanu parcă ar fi o plecare în surghiun. O despărțire sfîșietoare de cei rămași pe mal. Marea, *«periculos Element»*, se dezlănțuie curînd, după o *«lăcere de spaimă»*, într-o vînzoleală de spume prin care *«piroscaful»* se înalță și se prăvale ca un fleac de nimica.

Insula, aridă, stîncoasă, îi primește neprietenos. Loc de *«cură și pedeapsă»*. Stîncile aspre vor fi fost martore la grozave naufragii. În *«nemărginitul abis»* cine știe cîți matrozi și-or fi aflat sfîrșitul. *«O flots! que vous savez de lugrubres histoires»* (V. Hugo, *Oceano nox*). Sînt drame neștiute ale mării, dar, nu mai puțin, *«materii de o poezie înaltă»*. O dată cu amurgul, cînd dispare în apele cenușii un soare *«sîngerînd de minie»*, deprimarea face inima grea și vin ca păsări de noapte *«reflecții dureroase»*. Serdarul, cu psihicul lui labil, se sperie și se entuziasmează la fel de ușor. O peșteră *«de o vedere spăimîntătoare»* îi dă *«fiori de groază»*, în schimb ocolul insulei, cu

---

[8] *«Dar structura neo-clasică a discursului poetic sufocă și timida germinație a sentimentului naturii și tehnica înregistrării „realiste" a detaliilor, apropiind poemul de tipul descriptiv, practicat de un Delille sau Roucher»* — Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Minerva, 1972, 401—402.

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F.R.L.A., 1941, 157.

[10] *Călătoria la munte a spatarului Gane (Folticeni – Stănișoara – Broșteni) (Descriere în versuri)*, publ. Gh. T. Kirileanu, București, Noua tip. «profesională» Dimitrie C. Ionescu, 1909.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vizitarea altor grote, iscusit luminate (figurînd scene din infern ş.a.), se transformă într-o *«extraordinară escurzie»*, dintre acelea care nu se uită.

Fără să ştie boabă franţuzeşte sau nemţeşte, boierul Iancu Prăjescu se decide, ca un personaj de-al lui N. Gane, să meargă şi el la tratament, la Marienband[11]. La feredeie. Sîntem în anul 1864. Într-un carnet, îşi notează meticulos oraşele în care se opreşte, dar mai ales cheltuielile: în galbeni, irmilici, sorocoveţi, carboave. Mai o excursie, mai o vînătoare, timpul trece iute. La Paris, trage la *«otel dorlean riu resilio»*. Va avea ce povesti acasă, la Stolniceni.

Primii memorialişti sînt deopotrivă autori şi, fără voie, personaje. Dar parcă numai primii? Un ingenuu se poate ivi oricînd, şi el n-ar fi o întrupare neverosimilă nici în zilele noastre. Poate, una pitorească.... Totuşi, specimenul, în specificitatea lui, ilustrează începuturile călătoriei, ale călătoriei literare. Unele texte, de o frusteţe dezarmantă, pot ispiti, ca şi memoriile colonelului Grigore Lăcusteanu, gusturile unui anticalofil. Amatorul de tipologii va descoperi, într-un desen adesea comic, o umbră veche, străinul naiv.

Vartolomei şi Venedict

Cuviosiile lor, arhimandritul Vartolomei Măzăreanu, egumenul mînăstirii Solca, şi Venedict Teodorovici, egumenul mînăstirii Moldoviţa, sînt amîndoi călători drept- credincioşi, clintiţi din traiul claustral de presante daraveri bisericeşti[12]. Dar asemănările se opresc aici. Vartolomei, mereu egal cu sine, relatează uniform despre misiunea sa şi a altor «deputaţi» la Petersburg. Se vor întoarce de acolo cu veşminte, vase sfinţite, cărţi.

Cît despre Venedict *(Mergerea drumului nostru din Moldova la Petruburh, precum arată în jos, let. 1769)*, preocuparea-i de căpetenie este să mănînce zdravăn şi să doarmă bine. Călătoria schimbă doar forma de confort. Plăcerea de a înfuleca *«bucate»* nu-l moleşeşte însă cu totul, pantagruelicului stareţ avîndu-şi tresăririle lui. Copioasă la Venedict, în afară de bulimia fără saţiu, e superstiţia. De aici şi *«mergerea»* lui printe *«semne»* oculte: *«s-au arătat un semn pe cer, adecă o roşeaţă foarte groaznică, închipuindu-se suluri vinite şi albe printr-însa despre răsărit»*. «Tîlcuirea» poate fi nebuloasă, dar asta întăreşte dîra de involuntară plasticitate.

Între o liturghie şi alta, o ceremonie sau alta, la care se îngrămădeşte *«mulţime de norod»*, Venedict bate ulîţele oraşului lui Petru. Îl opreşte în loc *«frumuseţa»* unor clădiri *«de mare mirare şi vrednice de laudă»* şi a atîtor *«chipuri de mirare nenumărate şi nepovestite»*.

Mirarea, simţămîntul ce întovărăşeşte primii călători, completează nota de stupefacţie cu o, incidentală, subnotă de apreciere «estetică». Venedict, fără îndoială, mai văzuse la viaţa lui *«cartine bisericeşti şi istoriceşti»*. Însă, ca şi la Mihail Popovici, Dinicu Golescu ş.a., părerile lui denotă o sfîntă simplicitate: *«cartinele»* sînt *«zugrăvite cu zugrăvală ca cînd ar fi chiar vie»*. În rest, e om de treabă şi destoinic, ducîndu-şi la bun sfîrşit însărcinarea. Nici nu avuseseră, el şi Vartolomei, un alt *«scopos»*.

....Cu un secol mai devreme, fraţii Brancovici — Sava, mitropolit al Ardealului, şi Gheorghe, cronicarul — fuseseră şi ei *«în ţara Moscoviei»*, într-o călătorie în care scoposul bisericesc disimula şi un interes politic (antiotoman). Într-o primăvară a anului 1668, ocolind prin ţară Leşilor, cei doi se înfăţişează la *«scaunul împărăteştei cetăţi»*. Despre acest drum narează, în cronica lui sîrbească, Gheorghe Brancovici *(Cronica lui Gheorghe Brancovici*, scrisă în 1690*)*[13]. Vanitos, înfumurat, el se făleşte de a fi fost aşezat, la sfînta liturghie, printre cei mai de seamă boieri ai ţarului. În Rusia, îşi aminteşte cronicarul, veniseră — Gheorghe şi Sava Brancovici — cu un obiectiv mărturisit (să obţină ajutor pentru consolidarea instituţiei pe care o reprezentau), *«cum şi pentru a vedea împărăţia moscovită»*. Era deci la mijloc şi o curiozitate, fără de care orice călătorie n-ar fi decît o rătăcire oarbă. Sau nici n-ar mai fi.

O «arcă» imaginară

După un pelerinaj la Muntele Athos şi la locurile sfinte (1766), preotul bănăţean Mihail Popovici din Sînmiclăuşu Mare prinde ocazia, patru ani după aceea, să plece în Rusia, într-o delegaţie ce urma să se înfăţişeze Ekaterinei a II-a. Biserica ortodoxă avea de suferit de pe urma presiunilor exercitate, în Transilvania, de *«protivnicii pravoslaviei»* şi, pentru a se contracara acţiunile uniaţilor, sprijinul şi oblăduirea slăvitei împărătese erau cît se poate de trebuitoare. Ca şi la Muntele Athos, popa Mihăilă îşi face, în catastif, *«însămnare»* — Novini *de înştiinţări*

[11] Artur Gorovei, *Voiajul unu boier moldovean în Occident în 1864*, în *Revista Fundaţiilor Regale*, II, 1935, 6.

[12] *Călătoria la Petersburg de P. P. Vartolomei şi Venedict*, publ. M. Kogălniceanu, în *Arhiva românească*, t. I, 1841, 335–360.

[13] *Fragmente din cronica sîrbească a lui George Brancovici*, tr. şi introd. (1–12) Silviu Dragomir, *Anuarul Institutului de istorie naţională*, II, 1923, 13–51.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și întîmplări însămnare, carele să aude și să vede acum, pe scurt însemnate în Petersburg cele mai însemnate lucruri întîmplate în timp de război; care le-am văzut și auzit, dar foarte pe scurt le-am scris acestea, trăind acolo în orașul împărătesc.[14]

În *«orașul împărătesc»*, bănățeanul se înecă în fabulos. Bisericile, *«mari, minunate și slăvite»*, sînt acoperite cu aur. *«Grădina cea împărătească»* din Petersburg, cu ciudățeniile ei nemaivăzute și nemaiauzite, nu pare a fi de pe lumea asta. «Fantasticul» neștiutorului. Sclipesc în soare ape *«pușcînd tot în sus»*, iar chipurile dăltuite în marmură albă sînt *«ca vii (tot ca vii)»*. Minunății peste minunății. Muzeul e o mirifică Arcă unde s-au adunat *«toate paserile de pe subt ceriu, și toate fierile de pe fața pămîntului»*. Ca într-nu candid delir al imaginației, scot capul *«toate jigăniile lumii»*, scorpii și șerpi veninoși, *«chiții și toț peștii a rîurilor lumii, și a mărilor, până și raci, feliuri de broaște și pethalide, și astride, și zămislire pruncilor cum se zămislesc, cum șed crescînd în maică-sa»*. Un abur mitologic, de început de lume, se răspîndește peste împărătească grădină.

Încolo, *«novinile»* lui Mihail Popovici înregistrează fie o nuntă domnească, fie o pogrebanie sau vreo hirotonisire. Alaiuri, slujbe bisericești, ceremonii bogate, în fața a *«mulțime de noroade și ostaș, împodobiț cu flori și cu aur, cu steaguri»*. Războiul ruso-turc (1768-1774) era în toi, mersul ostilităților fiind comentat cu însuflețire la Curte și prin cetate. Biruințele rusești se sărbătoresc cu o pompă ce nu poate ascunde trepidația nerăbdării. Suflet pravoslanic, Mihail Popovici se bucură și el de orice înfrîngere a păginilor în fața unor oști care, în cugetul lui, apără sfînta cauză a ortodoxiei. De altfel, semnele cerești (luna, *«știrbă mai pe jumătate, și roșie ca sîngele»*) sînt faste, ele prevestind izbînda.

Din notațiile preotului se mai reține descrierea unui curtemur la București: *«....candilele tare se legîna, și oamenii umbla șuvăind ca beț. Însă întîi au fost sunet, apoi cutremur, ca de trei ori, una după alta, și ziduri încă multe s-au vătămat prin București de acel cutremur»*. Unda de șoc din *«grădina»* petersburgheză a fost totuși, pentru Mihail Popovici, mai izbitoare.

«Străinul călătoriu» la bal

Cu un nume ca și caragialesc, Zaharia Carcalechi, *«ferlegherul»* Tipografiei Universității din Buda, era, nici vorbă, un personaj, și mica istorie literară, despărțimîntul anecdote, nu-i refuză această identitate. Călătorise în Italia, poate și în alte țări, împins de un *«dor»* de a-și *«lăți cunoașterile»*. Așa-i la primii pași, *«cunoașterile»* se *«lățesc»* întîi, într-o expansiune pe orizontală. Îi aparține probabil lui Carcalechi o traducere, *Călătoria lui Martinelli la Paris, «dată la lumină»* în 1834, în *«Bibliotecă românească»*, publicația pa care o scoate în 1821. În 1826, editează la Buda însemnările de călătorie ale lui Constantin Radovici din Golești.

Peste opt ani, în *«Bibliotecă românească»*, Z. Carcalechi publică un reportaj, *Călătoria mea la București, adecă: un cuvînt sau două despre redutul (balul) din București* (1834). Dorind să-și cunoască *«frații»*, el vine în capitala Țării Românești. Și nu va fi dezamăgit. Din contra, ceea ce vede îl încurajează să încerce o ripostă la adresa defăimătorilor, *«pizmași»* ai țărilor române. Om și el al epocii luminilor, bineînțeles că apreciază binefacerile învățăturii în *«școalele cele luminate»*.

Dar, Zaharia tot Carcalechi, cel mai tare îl emoționează un bal! Și îndelung privește *«străinul călătoriu»* la sala cea imensă, *«desfătăcios»* decorată cu catifea roșie, cu lumini curgînd din policandre aurite. Muzică, măști... E un bal, un ballo? Carcalechi se crede o clipă în Italia. Comparațiile sale șchioapătă amarnic. Damele române, cu ținuta lor maiestuos grațioasă, sînt *«surori a Lucreției»*, iar domnii, în port oriental sau evropenesc, arată ca *«părinții»* (patres) din senatul roman! ... *«Ferlegherul»* însuși coboară cu hîrzobul, netam-nesam, în *«timpurile romane»*. Iureșul serbării o fi fost de vină. Versatilul Zaharia, în avîntul lui *«latinizant»*, nu-i însă acum — de ce ar fi? — nesincer. Puțin timp după memorabilul bal a revenit *«iară cu bucurie»*. Auzise de *«traghedia lui Brutus»* interpretată în *«limba patriei»* la *«Teatrul cel Național»*. Bucureștii l-au cucerit și, în același an (1834), se stabilește aici.

Uimirile unui «scritoru al călătoriei»

O *«descriere simplă»*, nu mai mult, este cărticica lui Mihail Harret, *Notiții din o călătorie de la Galați la Atena în an. 1851* (1853). La Constantinopol, autorul, care își zice *«scriitoriu al călătoriei»*, merge *«din uimire în uimire»*. Literatura se poate ivi, e drept, și dintr-o uimire....

[14] *Călătoriile în Rusia ale preotului bănățean Mihail Popovici (1770–1)*, publ. și introd. N. Iorga, Arad, Tip. Tribuna poporului, 1901,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De la Galați, prin Bosfor, unde se leagănă o *«luncă de corăbii»*, la Atena — *«singur numai numele de Atena reaprinde imaginația și înfățișează istoria întreagă a unui popor»*. Capitala vechii Elade, unde pe timpuri *«alergau străinii a se adăpa de luminile civilizației eline»*, e plină de *«rămășițile unei străluciri, care încă printre mulțimea veacurilor strecurîndu-să, tot sînt pline de lucoare»*. Din contactul cu vetustețea rezultă tenta evasicronicărească.

Cap de expresie

Transparența «scriiturii» este, la acești timorați ai imediatității, tot o inocență. Emotivitatea nu-i o culpă, dar nici o cauțiune a personalizării unui text. Figuri fără fizionomie, anxioșii albi ca varul sau nedumeriții cu fața prelungă dispun, cu toate astea, de un accent fizionomic mai aparte. Ochii mari, rotunzi, ca într-o pictură de Tonitza, Căutătura lor, uneori intensă pînă la bulbucare, exprimă uimire, dar și o voință de acroșare a unui real care le scapă. Călugărul Chiriac e copleșit de dimensiuni. Un copac, *«pus de Platon filozoful încă dinaintea lui Hs»*, *«spăimîntează»* prin grosime, o zidire e *«înfricoșată»*. A privi înseamnă, pentru monahul nostru, a se minuna: *«și pre cît mergeam, atîta să deschidea și mai minunate uliți și lucruri prea minunate»*.[15] Ar putea să mai spună Mihai Ralea că românul *«nu e candid niciodată»*[16]?

În confruntarea cu necunoscutul, ochiul călătorului, dilatat cu spaimă sau cu o înfrigurată lăcomie, este firește simțul primordial, și aproape exclusiv. Destul de înfidel, totuși, micșorînd, supradimensionînd, răs-tălmăcind. «Viciu» de optică întîlnit și la case mari, acolo chemîndu-se viziune.

Însă unde nu-i viziune, putem vorbi în liniște de igenuitate. Trăsătură naturală — ea poate fi și trăsătură de expresie — pe care capitolul de față n-o confiscă, dacă n-ar fi să amintim decît de pelerinii scurgîndu-se spre «Mecca» năzuirii lor. Șirul e mult mai lung și, în întinsa procesiune, distingem o venerabilă figură. Dinicu Golescu, într-o călătorie de cunoaștere.

Recurs la utopie

Cu veșmintele lui orientale, barba de patriarh și pasul măsurat, domol, boier Dinicu din Golești nu e, oricît ar putea să pară, o tombateră în voiaj *(Însemnare a călătoriii mele Constandin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824,1825,1826,1926)*. După Pompiliu Eliade, el ar fi chiar *«primul român modern»*[17]. Colindînd *«ținuturile evropenești»*, care îi apar ca un spațiu al utopiei înfăptuite, gîndurile Golescului se întorc, pas cu pas, la țara sa, de care își amintește cu o sfîșiere ce va reveni în melopeea pașoptiștilor. S-a spus, cu drept cuvînt, că Dinicu e cutremurat nu de contactul cu Occidentul, ci prin acest contact (Mircea Iorgulescu)[18]. În orice caz, dacă nu înțelege totul cum ar trebui și mai plătește și tribut unor iluzii, el este un spirit deschis, doritor de a cunoaște. Naivitățile textului pot fi puse, într-o măsură, și pe seama unei insuficiențe a limbajului. Nu se plînge însuși autorul că, în scrierea acestui jurnal de călătorie, început în greceşte, s-a izbit de o seamă de dificultăți? Călătoria, fie și prin intenția expresivității, în transpunerea ei literară, poate deveni un prilej de înavuțire a limbii. Într-o cultură ce se înfiripă, încă o șansă de deprovincializare.

«Însemnarea călătoriii» lui D. Golescu — primul jurnal românesc de voiaj tipărit — se întemeiază pe o masivă și arborescentă comparație între două orizonturi. Obsesia din ce în ce mai dureroasă, în dialog cu revelațiile tot mai tulburătoare. Cu un ochi Dinicu plînge, cu altul se minunează, iar rostirea lui, întretăiată de cîte un oftat, cură precum aceea a cronicarului: *«Dar cum puteam, ochi avînd, să nu văz, văzînd să nu iau aminte, luînd aminte să nu asemăn, aseamănînd să nu judec binele și să nu pohtesc a-l face arătat compatrioților mei»*. *«Binele»*, adică (și) *«folosul»*: *«pentru folosul patriii mele, pentru deșteptarea, pentru luminarea, pentru înfrumusețarea și, în scurt, pentru fericirea ei[...]»*. În epocă, *«luminarea»* este noțiunea care focalizează.

Ieșit la lumină, dintr-un mediu de feudalitate apăsătoare, Golescu e fascinat și descumpănit de imaginea civilizației apusene. *«Civilizația e, pentru el, o vastă carte deschisă*, din care citește *lacom, căutînd să-i priceapă sensurile dintr-o sorbire»* (Pompiliu Constantinescu)[19]. Cît înțelege, cît se lasă dus de aparențe, voința de luciditate îl face pe Dinicu Golescu demn de ceea ce

---

[15] *Călătoriile călugărului Chiriac de la mînăstirea Secul*, publicate, cu o introducere și adnotări de G. Giuglea, București, Tip. Cărților bisericești, 1936.

[16] *Fenomenul românesc*, în *Între două lumi*, București, Cartea românească, 1943, 117.

[17] *Histoire de l'esprit public en Roumanie au dix-neuvième siècle*, tome premier, *Paris, Societé nouvelle de librairie et d'édition*, 1905, 173.

[18] *Postfață (Constantin (Dinicu) Golescu sau Firescul ca excepție)* la Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriii mele*, București, Minerva, 1977, 228.

[19] *Scrieri*, III, ed. îngr. Constanța Constantinescu, pref. Victor Felea, București, Editura pentru literatură, 1969, 92.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vede. Iar remuşcările care îl chinuie, febrilitatea cu care el caută un remediu, schiţînd propuneri de ameliorare, în sensul unor reforme moderate (în planul moral, cultural, social), îl aşază pe boierul valah într-o avangardă a spiritului paşoptist. «*Schimbarea la faţă*» a lui Dinicu Golescu — scrie G. Călinescu — «*simbolizează întrega noastră renaştere şi dovedeşte că revoluţiunea au făcut-o întîi boierii*»[20]. Gîndirea lui are unele cutezanţe care îi vin desigur şi din cărţi, din atmosfera vremii (iluminismul francez, scrieri ale lui Chr. Wolff ş.a.). dar şi dintr-o nevoie de a-şi limpezi unele adevăruri, puse sub oboroc de autoritarismul unor dogme, de inerţia tulbure a unor anacronisme, de strîmbătăţi.

Dinicu, între ingenuitate şi dumerire, rezonînd....Dacă nici o diferenţă nu-i «*între cenuşa din trupul împăratului şi dintr-a săracului*», inegalitatea nu este un nonsens? Şi, mai mult, o vinovăţie? Marele logofăt se simte vinovat şi se căieşte, îl «*impunge*» cugetul: «*O ! cum îm aduc aminte, şi cum sînt silit să mă spovedesc că sînt foarte greşit*». Memorialul său, scrie N. Iorga, este «*cartea de căinţă, de durere pentru suferinţa omenească, de ruşine pentru barbaria românească*»[21].

Călătoriile din anii 1824-1826 sînt, pentru Dinicu Golescu, un prilej de redempţiune. Ce se petrece în ţară este strigător la cer (« *Să cutremură mintea omului...* »), «*birnicul Ţării Româneşti*», făptură a lui Dumnezeu ca şi cel ce-l asupreşte, e ţinut într-o «*ticăloşie*» degradantă şi pentru oprimat şi pentru cel care oprimă. O înjosire a condiţiei umane. Cu un cutremur al sufletului — nu «*cu vrăjmăşie*», ci «*cu lacrămi*» — Dinicu ia pana pentru a depune, «*în veleagul obştii*», mărturie. Tabloul emană, şi prin această patimă fără sfîrşit, o anume forţă.

Şi este, în orice caz, un document zguduitor. Deposedaţi ai vieţii, hărţuiţi ca sub năpasta unui blestem obscur, ţăranii...Batjocoriţi, pedepsiţi cu cinism, cu sălbăticie. Spînzuraţi cu capul în jos, închişi în coşare de vite, imobilizaţi în fumul care îi sufocă, neavînd nici «*nimică; ci numai nişte odăi în pămînt, ce le zic bordeie*». Bordeienii...De unde, pentu sărmanii troglodiţi, această osîndă a robiei? Doar oameni sînt şi ei. «*Nelegiuită şi vrednică este de blesteme o astfel de viaţă, pe „blagoslovitul pămînt al Vlahiei“*».

În milosîrdia lui (*«să ne îmbrăcăm cu haina milostivirii, a unirii şi a virtuţii»*), D. Golescu păzeşte flăcăruia plăpîndă a duhului împăciuirii: «*trăind între norod ne-am obicinui de a-l iubi şi a ni să face milă de ei*». A sta numai la oraş este, din partea boierilor veliţi, o mărginire, dacă nu chiar o greşală. Căci mişună şi se agită agresiv, strecheată de o rapace poftă de chiverniseală, o liotă de speculanţi, «*streini sau pămînteni,*» care surpă lent dar sigur, pe un «*temei al nedreptăţii şi al necinstii*», vechi rînduieli: «*acuma boierii sîntem datori pe la neguţitori*» şi «*în puţini ani ajunge cel bogat sărac şi cel slăvit necinstit*[...]» Este aici, pentru casta de care Dinicu nu se dezice, o amenînţare — în formularea lui Duiliu Zamfirescu, din ciclul Comăneştenilor, fenomenul va avea un nume: «*căderea neamurilor şi ridicarea noroadelor*».

Cît nu e prea tîrziu, «*vremea este a ne aştepta*». Întrucît, îşi reia Golescu o idee, «*am rămas în urma tuturor neamurilor*» şi «*în lula gurii lumii am căzut şi condeie streine ne-au zugrăvit*». O jalnică decădere, căci «*în trupurile moşilor noştri curgea sînge romanesc* [...]». Tenebre peste tenebre şi nici o «*rază de lumină*». Şcoala nu este încurajată, ca să nu se deştepte norodul, spitalele s-au dărăpănat, veniturile mînăstireşti le risipesc călugării «*în desfrînări şi în desfătări petrecînd*», preoţii îşi pierd vremea şi harul prin cîrciumi, în teatru se ignoră limba naţională. Şi cîte alte nesocotinţe şi stricăciuni, pentru care, cu spusa cronicarului, «*este inimii durere*». Inechitatea constituie o dublă eroare, socială şi politică: «*în fericirea obştii ne vom găsi fiescare în parte şi pre a sa...*». Pentru că patria este «*o maică care iş iubeşte pre toţi fiii; carea nu-i deosibeşte, fără numai într-atîta încît ei vor să se deosibească*». Un spirit realist şi recursul său la utopie. Într-o iluzie a înfrăţirii obşteşti, conduita ideologică a lui Dinicu Golescu este aceea a unui Aufklärer. În esenţă, «deşteptarea» patriei ar fi să fie totuna cu «luminarea» ei, după pilda încurajatoare a străinătăţii. Lumina vine dinspre Apus...

În cele trei voiajuri (prin Ungaria, Austria, Italia, Germania, Elveţia), Golescu îşi îndreaptă cu precădere atenţia, ca rusul Radiscev, asupra felului cum trăiesc şi cum muncesc ţăranii. Cum seamănă şi ce culeg, cum se îmbracă şi ce cunoştinţe au. Numai «*bună orînduială şi liniştită viefuire*», în «*Evropa cea luminată*». «*Dreapta şi dulcea oblăduire*» gospodăreşte în pace şi înţelegere «*fericirea, fireasca slobozenie a norodului*». Nici un cusur în chibzuitele «*întocmiri*», de la aşezăminte de folos obştesc la drumuri, care sînt şi ele un semn al civilizaţiei. O armonie senină predomneşte, prosperitatea fiind desigur o obişnuinţă. Belşugul se revarsă ca dintr-un corn al abundenţei. Huzur şi voioşie. Oamenii trebăluiesc cu spor şi petrec atunci cînd se cuvine. Şi pe ogor, sătenii vin «*aşa de frumos îmbrăcaţi, încît putea zice cineva că sînt gata de bal, iar nu de muncă* [...]». Simpatică e menţionarea, ca într-o topografie a ţinutului Goleşti, a unor «*uliţe*» din oraşele apusene, a unor «*gîrle*» (Rinul!) sau bălţi (*«Garda»*, *«Zurih»* !).

Dinicu Golescu scrie fără îndoială, dar cum făgăduise, adevărul — aşa cum îl vede el şi cum îl crede. Adevărul, şi încă ceva pe deasupra. Întunecimea imaginilor de acasă înteţeşte lumi-

[20] *Op. cit., 85.*
[21] *Oameni cari au fost,* I, Bucureşti, F.R.L.A., 1934, 403.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nozitatea priveliștilor din afară. Ce abundență!.... În Italia, la Triest, se descarcă din corăbii o profunziune de roade, pe care Dinicu le inventariază cu ochiul bombat de surprindere, de jind și de mihnire pentru neamul său frustrat. Verdețuri, legume, poame. Comparația la îndemînă e de provenință rustică: *«Cînd descarcă lămîile și portocalele din corăbii, parcă descarcă car cu fîn într-o șură....»* Dar peștele? Mulțimea lui este *«nesocotită»: «sardele, pește roșu, șchilopsar, licurini, heli, midii, stridii, raci, căride, scoici, ahivale, ctenii, supii, cracatiță, scatharii, melanurii, rufi, mumgrii, palamide, gufari, pețude, chefali, xifii, barbuni, scorpidii, scumbrii, zmaridii, salahii, calamaruri, paguromane, pagurii, țagonii, petalide, zvuducle, pine, stacoji»*. Stîlcind cuvintele, re-numind aiuristic toată această peștime, D. Golescu reinventează, parcă, un microunivers marin Un colțișor de paradisiacă zoologie — Italia întreagă fiind *«raiul cel pămîntesc»*. Natura și ingeniul omenesc s-au unit pentru a crea minuni. De aceea, călătorul e bine să umble prin Peninsulă nu *«cu poște, ci cu piciorul»*.

E drept, Dinicu, în latura pragmatică a firii sale, pune preț pe lucrurile făcute *«cu temei și cu orînduială»*. Dar el manifestă și o anume capacitate de vibrație artistică. O plimbare de colo pînă colo poate fi *«foarte frumoasă și romanticiască»*. Tot astfel, călătoriile mai lungi. În Ungaria, în pustă, drumețul *«întocmai parcă ar fi pă mare»*. Pe malul mării, *«să cutremură omul cel neobicinuit»*. Grădini, parcuri, biblioteci, teatre, Dinicu Golescu, în curiozitatea lui neostoită, le vizitează. *«Descrierea Schönbrunnului dă o pagină rară de poezie orientală, cu evlavii și uimiri, cu turburări exprimate naiv, de un sălbatec, rudimentar versainianism»*[22]. În galeriile de *«cadre»*, călătorul stăruie la cîte un tablou pe care, gîndește el, *«orice trecător îl va socoti de viu»*. O cadră anume din muzeu *«puțini o văd și nu lăcrămează»*. Criteriu ingenuu: al *«asămuirii»* - *«nici o deosibire de cele vii nu au»*. Și iarăși, de la ingenuitate la mimica înfiorată de gînd. O pictură îi vorbește despre *«patima întristării și a bucurii omenești»*. Mircea Zaciu diagnostichează la Dinicu Golescu un *«sindrom obsesional al muzeului»* ca *«lume fictivă»*[23]. De ce fictivă? Ca lume reală, mai curînd.

Cîte o *«priveală»*, în cuvintele simple, simțite ale privitorului începător seamănă cu o pictură naivă. Dar dacă ar fi să descrie el însuși un peisaj? O absolută imposibilitate: *«nici cu condeiul, nici cu zugrăveală poate cineva să-i facă arătare și descriere...»* Negativitate marcînd gradul maxim al nonexpresivității.

«Meșteșugurile» îl atrag pe marele logofăt, fără să-l perplexeze, ca pe dumnealui logofătul Manole Buhuș. Un «ailvaghen», cu orarul lui de o nemaipomenită precizie, este o mașinărie pe care încearcă să (și-o) explice, așa cum își bate capul să priceapă și mecanismul complicat al vaporului *(«Vaporul este o corabie care merge pe mare cu un meșteșug de foc, ce este în cămara corăbiii...»* ș.a.m.d.*)*. Concept apropiat inimii generoase a lui Dinicu Golescu, călătoria *«într-alte împărății»* este, prin urmare, și o *«școală»*.

Și oricum se cere povestită într-o carte. Cartea, prin care un neam ca al nostru își spori-va cunoașterea de sine. *«Iar la noi nu s-au văzut o acest feli de carte nici de aceia carii au putut să scrie și mai multe și mai bine»*. Complexul Dinicu Golescu și implicațiile lui fecunde. Peste ani, pentru a certifica — și a-și proba — decomplexarea călătorului român, Adrian Marino își va subintitula *«antijurnalul»* său, *Carnete europene*(1976): *«Însemnare a călătoriei mele făcută în anii 1969 - 1975»*.

Ingenuitatea, boală a copilăriei memorialisticii de călătorie. O *«maladie»* în care subiectul, încă la discreția întîmplării, nu poate diferența între real și imaginar. Cînd însă jocul perspectivei și al dimensiunilor încetează ce a fi un capriciu al hazardului, e semn că autorul începe a se simți în stare să pupă lumea în operă. Operă ambiguă de memorialist, în care imaginarul dă uneori cu tifla realului, în caz că nu-i face ocheade.

Florin FAIFER

[22] G. Călinescu, *op. cit.*, 87.
[23] *Teritorii*, Cluj-Napoca, Dacia, 1976, 240.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ILARIE VORONCA ȘI «STAREA DE SPIRIT» AVANGARDISTĂ

II)

Mai mult decît opera (cristalizare supremă a experienței unice, irepetabile în convenția artistică), pe poetul de avangardă îl va interesa pura *tensiune* a spiritului spre un orizont știut — și chiar voit, în mod paradoxal — intangibil. De aici, exaltarea «eșecului», a «nerealizării» (în plan literar, dar și mai general-social), clamarea *neliniștii* spirituale, voința permanentizării stării de *criză* a eului. Voronca o afirmă limpede în mai multe rînduri, cu un patos particular, ale cărui accente inconfundabile le recunoaștem imediat în ambianța mișcării românești de avangardă. «*știu că semnul marilor izbînzi, marilor împărtășiri de lumină materializată ca o cascadă de glicerină e* insuccesul, *debutul perpetuu, nerealizarea, nedesăvîrșirea oricărui gest, condamnarea la eșec a oricărei întreprinderi*»[14]. În *A doua lumină*[15], scrisese într-un sens similar: «*Cît de penibil refugiul într-o aprobare și un „rezultat" în timp* [...]. *Nu, nu scriu pentru viitor și nici pentru voi, amabili conlocuitori și confrați de acum* [...]. *Urmăresc și vreau linia poemului pentru bucuria și neliniștea lui în sine*» (s.n.).

Asemenea afirmații merită să întîrziem un moment asupra lor. Căci susținerea cu atîta patos a neliniștii creatoare nu califică numai o opțiune de ordin așa-zicînd estetic, vizînd insubordonarea radicală față de convenția literară, ci angajează și statutul *social* al scriitorului de avangardă, cu repercusiuni într-o *psihologie* specifică. *Neliniștea* este opusă, la acest nivel, «confortului» și suficienței creatorului, dar și (mai ales) *publicului burghez* mărginit, ca un alt nume ale *revoltei* avangardiste. Pericolul cantonării într-o formulă estetică este, din acest unghi, și al supunerii față de «oficialitate», al încadrării într-o «ierarhie» a valorilor admise. Nimic nu-i repugnă mai mult poetului decît o astfel de comodă recunoaștere, «poetic cu fireturi» care ar însemna angajarea într-o ordine restrictivă și mutilantă: «*Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînțelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bîlci cu penița făraș pentru jarul onorurilor oficiale*». Aceasta, întrucît «admirația unanimă» contravine din principiu idealului avangardist al dinamicii absolute a spiritului creator, dar și pentru că a se lăsa recunoscut, oficializat, de un public burghez prin definiție limitat spiritualicește, prizonier al «codurilor de maniere», ar însemna o gravă abdicare de la însăși *etica* scrisului.

Imaginea despre *receptor*, conturată de Ilarie Voronca, va apărea, de aceea, oarecum schematizată, prin reducția la cîteva trăsături considerate tipice pentru conformismul și filistinismul burghez, extrapolate la întreaga masă a «publicului». De aici, sfidarea, violențele de limbaj, care colorează deja primele articole-manifest ale poetului. Numai dacă ținem seama de o atare interpretare putem înțelege extremismul atitudinii de respingere a receptării, dezinteresul afișat cu ostentație față de «gradul de comprehensibil al operei»: creația autentică violentează, prin însăși complexitatea și «dificultatea» ei, «confortul» general: «*Opera de artă devenită dintr-o dată pe placul spectatorului* — scrie Voronca în revista *Punct* — *nu e cu nimic mai presus salatei provocînd spontan entuziasmul consumatorilor.* [...] *Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuie neîncetat violate. Opera de artă trăiește numai prin ignorarea tuturor regulelor cunoscute* [...]. *Opera de artă nu poate fi o ușă deschisă prin care ghetele murdare ale publicului să tropăie insolent.* [...] *Spectatorul trebuie deci siluit. Cu chipul acesta, arta e salvată de platitudinea necurmat amenințătoare*»[16].

Se poate deduce de aici că pentru Voronca — și pentru avangardă în ansamblu — *publicul* este privit la modul generic, prin modelul negativ al «burghezului» ca și *categorie spirituală*, nu neapărat limitativ-socială. În a sa *Dezumanizare a artei*, Ortega y Gasset observase deja că: «*ceea ce e caracteristic artei noi din punct de vedere sociologic este că împarte publicul în aceste două clase de oameni: în cei ce înțeleg și cei care nu înțeleg*»[17]. Iar Renato Poggioli adaugă că vechea opoziție dintre inițiați și neinițiați, dintre cunoaștere și ignoranță, e înlocuită în avangardă cu cea dintre «*cultura celor mulți și cultura celor puțini, dintre cultura turmei și cultura celor singuri, dintre cei ce disprețuiesc și cei ce apreciază o valoare necunoscută mai înainte*»[18]. Mili-

[12] v. *Victor Brauner*, în *75 H.P.*
[13] *Între mine și mine*, loc. cit.
[14] *Lectură pe o banchiză*, în *unu*, 1930, nr. 26.
[15] *unu*, 1929, nr. 16.
[16] *Glasuri*, în *Punct*, 1925, nr. 8.
[17] Cf. Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 108.
[18] R. Poggioli, *Op. cit.*, p. 109.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tantul avangardist român confirmă aproape punct cu punct o atare distincție, deplingind, bunăoară, «*căderea* [...] *de pe o platformă suspendată în azurul libertății, sub cămașa de forță a formulelor utilitare, a înțelegerii unanime*». Și continuînd: «*Pierzania începe cu simptomul conștiinței nu a valorii în sine, ci a valorii raportate la numărul și înțelegerea turmei* [...]»[19]. E un «elitism» specific avangardei, pe care Voronca îl afirmă orgolios în această primă etapă a reflecției sale literare (ce se va nuanța și modifica pe parcurs), provocat de cvasi-generala ostilitate a «receptorilor» înscriși sub emblema conformismului burghez. Tot ce ține de proiectul pozitivist-utilitarist este astfel respins. «*Nu e voie să rizi sau să plingi decît într-o gamă a solfegiului de monede*» — notează decepționat poetul[20], opunînd acestei interdicții «scrisul dumnezeiesc de liber». Încît e de înțeles de ce patosul negației unei astfel de constrîngeri duce și la el la o retorică neoromantică ce dramatizează condiția creatorului, augmentînd prăpastia dintre «geniul» solitar și «mulțime», făcînd totuși loc acelui public restrîns, de elită, al «inițiaților»: «*Există o artă expresie pură, care nu ajunge pînă la creierul diluat al mulțimii. Apă regală, plăsmuirea abstractă nu sapă decît în aur — sensibilitatea cîtorva inițiați* [...]. *Creatori străbătînd singuratici, la intervale mari, coaja epocelor, călcînd în echilibru peste munți ca peste umeri, acrobați pe funia inteligenței invizibil subțiată, dărîmători sau constructori de formule tîrziu devenite passe-partout tuturor.* [...] *Prin definiție, aceștia sînt incomprehensibili, păstrați admirației unui număr restrîns*»[21].

Divorțul «elitist» față de publicul burghez apare astfel deopotrivă ca *voit* și *nevoit*, *programatic* și *condiționat* de realitatea de fapt. Voința radicală de înnoire, presupunînd răsturnarea tuturor convențiilor și regulilor admise, închide implicit, în mare măsură, accesul «mulțimii» instalate în confortul intelectual și sufletesc la creația nouă; la acest nivel, artistul de avangardă își calculează — ca să spunem așa — eșecul, nonreceptarea. Pe de altă parte, lipsa de audiență ține, în viziune avangardistă, de funciara incapacitate a «publicului» de a *înțelege* demersul novator, de suficiența acestuia: «neliniștea» spiritului nu intră în datele sale sufletești, — de unde și reacția «nervoasă» a celui revoltat de inerția și opacitatea «spectatorului» sau a «cititorului» (*«Poezia modernă e un pumn mutind fălcile cititorului»* — citim în *Pe marginea unui festin*[22]. În ultimă instanță, această ruptură se manifestă ca izolare mîndră a poetului — nou geniu romantic neînțeles — cu afișarea disprețului suveran față de «*cercul strîmt*» reeditat în societatea contemporană: «*Zgîrciți, numărați-vă în fiecare seară înainte de culcare puținele monede, scoase din uz, ale sufletului, pregătiți-vă alături paharul cu lapte al confortului egoist și mulțumit și adormiți fără vise și fără poeme, ca în trezie*»[23].

Orice concesie făcută unei asemenea mentalități vulgar pozitiviste este amendată în numele unei proiecții ideale a poetului, în evidenta prelungire a unor atitudini romantice: «*Un suris onctuos comercial se substituie rictusului de răzvrătire și scîrbă. În locul singurătății și a(l) căţărării pe stînca aridă a visului, pentru atingerea unui edelvais impalpabil: înclinarea sufletului de carne dinaintea prostimei bucuroase de ridicarea totalului ei cu o unitate. Un meschin simț al confortabilului, al necesității pîinii cotidiene; un sentiment de certitudine facilă; o închidere progresivă a ochiului dinaintea nevăzutelor, marilor taine. O paralizie crescîndă a mușchiului, o lăsare moleșită în fotoliul de șef de serviciu, cu împărțirea lumii în grade ofițerești, cu îmbrăcarea ca o minusă a formulei cusute gata*»[24].

E perfect explicabilă, de aceea, elogierea unui scriitor nerecunoscut de «oficialitatea» literară, precum Urmuz, devenit și pentru Voronca, la fel ca pentru întreaga avangardă românească, o prezență emblematică, evidențiindu-i-se «*gestul sublim de renunțare și de izolare*», «*trăznetul de ură, de răzvrătire, de singurătate, al celui mai pur dintre poeți*» și faptul că: «*Nu s-a amestecat cu nici una din trupele consacrate*»[25]. Motivația e semnificativă și în planul mai larg al atitudinii avangardiste față de tradiția în genere repudiată: singura tradiție recunoscută — căci se recunoaște totuși una — este cea reprezentată de scriitorii marginalizați, neconsacrați, aflați, la vremea lor, în răspăr cu «*orîmduirea literară*»; o tradiție a revoltei și nonconformismului prevestind radicala insubordonare față de «formulă», propovăduită de avangardă[26].

(Exemplele oferite pînă aici sînt doar cîteva dintre cele apte să-l situeze pe Ilarie Voronca în centrul problematicii avangardiste, considerată în dimensiunile sale cele mai gene-

[19] *A doua lumină*, loc. cit.

[20] *Pădurile orchestre*, în vol. *Act de prezență*, București, 1932.

[21] *Tudor Arghezi, fierar al cuvîntului*, în *Integral*, 1925, nr. 3.

[22] *Integral*, 1927, nr. 10.

[23] «*Poeme în aer liber*» *de Stephan Roll*, în *unu*, 1929, nr. 13.

[24] *A doua lumină*, în *unu*, 1929, nr. 16.

[25] *[Ascuțiți-vă așadar foamea]*, în *unu*, 1930, nr. 31.

[26] v. Adrian Marino, *Op. cit.*, p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ral-definitorii. Fiecare text programatic semnat de poet conduce de fapt spre acest nucleu ideatic în funcție de care se cristalizează și perspectiva sa particulară asupra *poeziei*. S-a putut, de altfel, observa din propozițiile citate anterior că diversele nivele ale «stării de spirit» tipic avangardiste așa cum o aproximează poetul nostru, sînt intricate, comunicînd intim între ele și dovedind, prin chiar acest fapt, organicitatea demersului avangardist, unificabil sub semnul fundamentalei — după părerea noastră — obsesii a *dinamicii absolute a spiritului*, a unei disponibilități fără frontiere, a unei libertăți debușînd în utopie. Ruptura de «convențional» și afirmarea noutății radicale, trecerea în prim plan a «*manifestării vitale*» și a «*neliniștii spirituale*», în raport cu expresia *literară* amenințată, mai devreme sau mai tîrziu, de încremenirea în «formula» oficializată, definirea poetului ca «explorator» pornit în căutarea unui «pămînt virgin», modelarea — în funcție de aceste date — a procesului *receptării* operei și conturarea unei specifice atitudini *sociale*, de frondă și revoltă antipozitivistă și antiburgheză etc., se înscriu și la Ilarie Voronca într-un flux unitar și coerent, urmînd unei logici specifice.

Ceea ce trebuie evidențiat în sensul individualizării atitudinii sale în contextul programului general-avangardist pentru care militează este *patosul angajării*, pe un parcurs care merge de la o anumită impersonalitate inițială (în primele manifeste, tipărite în revistele *75 H.P.*, *Punct* și *Integral* — în linia detașării «obiective» promovate de orientările constructiviste) către o asumare tot mai evidentă a propozițiilor programatice, transformate într-un discurs confesiv oscilînd între fervoarea și entuziasmul adeziunii la idealul novator avangardist și neliniștea, angoasa, nesiguranța unui spirit pentru care totul devine de o realitate dureroasă. «*Certitudinea universalei incertitudini* — despre care vorbea undeva — colorează în profunzime textele-manifest, conferindu-le o inconfundabilă notă de dramatism al implicării, de interogație neliniștită, traducînd un sentiment al fragilității și precarității ființei pe care cei mai mulți dintre confrații de crez au reușit să-l stăpînească oarecum, prin distanțare ironică, sarcasm ori invectivă. Discursul lui Voronca e întotdeauna fundamental grav, el ia totul în serios, se implică pînă în pragul ascezei și sacrificiului de sine, cu o dăruire totală în orice demers, și - chiar în miezul entuziasmelor sale - se insinuează un sîmbure elegiac: un «idealist» a cărui exaltare romantică e subminată în adînc de un soi de scepticism ultim, ce pune un tremurător semn de întrebare pînă și celei mai înalte certitudini. Balansînd între extreme și excese el se știe mereu vulnerabil, retorica sa disimulează cel mai adesea o sensibilitate rănită sau fără apărare. El nu are ascuțișul reci ironii a unui Ștefan Roll, decizia și fermitatea violențelor de limbaj ale lui Geo Bogza chiar și atunci cînd vorbește despre «*exasperarea creatoare*», și nici degajarea jucăușă, dublată de calmul de spectator al lui Sașa Pană. Există în manifestele sale un fel de pudoare a ființei retractile împinse într-un «joc» care-o fascinează nu atît în măsura în care ar putea-o promova ca «arbitru» conducător al jocului, manipulator lucid al regulilor sale, ci întrucît promite comuniunea, un antidot al fundamentalei solitudini, o fie și temporară — *solidaritate umană*. Cînd crede a o fi găsit, jubilează, își manifestă febril bucuria și încrederea, bravează chiar, iar în momentul decepției, descoperindu-se exclus și trădat, sau numai bănuindu-se ca atare, se lamentează patetic, înfășurat în largi falduri retorice, gata să ia drept martor al justiției și catastrofei cosmosul întreg, pentru a sfîrși într-un fel de resemnare stoică, precum un alt scut împotriva singurătății.

Angajarea fără rezerve a lui Voronca în demersul teoretic-programatic al avangardei capătă, apoi, o notă aparte prin accentul afectiv pus în recunoașterea și afirmarea condiției sale de *scriitor*. Oricît de hotărîtă e, la el, opoziția față de *literatură*, înțeleasă ca expresie inevitabil convențională a experienței existențiale, oricît de mult îl obsedează, înainte de orice «rezultat» estetic, *neliniștea* trăirii, oricît de sceptic ar fi în privința promisiunilor de «eternitate» ale creației sau a succesului receptării, poetul își mărturisește, nu fără orgoliu, calitatea de om al scrisului, ca pe una dintre cele mai nobile investituri. «*Între a trăi aventura și a o scrie, prefer ipostaza din urmă*» — notează în unul dintre textele cele mai caracteristice (*A doua lumină*). Și nu avem de-a face, cum s-ar putea crede la prima vedere, cu o «*trădare*» a idealului avangardist pentru care ordinea «priorităților» pare a fi inversată. Căci, în fond, toți avangardiștii proclamă revitalizarea demersului creator în funcție de reperele propiului domeniu, ale cărui limite le forțează în sensul unei cît mai mari apropieri de ceea ce un Breton numește «viața imediată» sau, în lectura lui Maurice Blanchot consacrată suprarealismului, «o punere în raport fără intermediar cu existența sa adevărată»[27]. O relaționare, însă, realizată prin cuvînt, prin scris, ca o «amprentă» și «realitate imprimată» a eului. Poetul român nu gîndește, în esență, altfel.

[27] M. Blanchot, *Réflexions sur le surréalisme*, în *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 91.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi pentru el scrisul este un mod de a capta *neliniştea* existenţială, în afara - pe cît posibil - a oricărei convenţii moştenite. Refuzînd să devină *literatură* (ca înscriere într-un depozit convenţional), el e acceptat şi afirmat ca *poezie* (poem): spaţiu emblematic — cum vom vedea urmărindu-i reflecţia — al libertăţii fiinţei, al *autenticităţii trăirii*. Afirmînd, aşadar, că preferă trăirii «*aventurii*» scrierea ei, Voronca rămîne fidel spiritului avangardist, căci menţine semnificativa opoziţie între *literatură* şi *poezie*, acordînd acesteia din urmă avantajul intensităţii trăirii, în raport cu viaţa din afara poemului: «*Diferenţa înspre înalt vine din intensitatea coardelor sub pleoapă sau inimă destinse*»[28]. În acest sens, al intensificării prin scris a «vieţii imediate», este de înţeles şi admiterea *artei* în arsenalul său conceptual, într-un moment cînd respingerea programatică a «*oricărei preocupări estetice*» de către suprarealism părea o achiziţie deplin asimilată: «Arta (şi scrisul mă interesează numai întrucît e suprapus acesteia) pretinde un material luat din neobicinuit, care să supere timpanul convenţiei»[29]. Voronca se delimitează astfel, într-o oarecare măsură, de radicalismul negaţiei avangardiste (în speţă suprarealiste), asumîndu-şi cu luciditate condiţia dificilă de *scriitor* şi de *artist* ce aspiră la o evadare din toate formulele, dar se ştie sortit — fie şi în ultimă instanţă — prizonieratului lor. Cu o sinceritate care i-a şocat pe mulţi dintre confraţii de la *unu*, el scrie aceste propoziţii nu lipsite, nici ele, de un anume patetism: «Cît de departe mi se par de aici acele pretenţii îngîmfate de eliberare din artă. Ascultă: mă supără nu ceea ce faci, ci pretenţia ta că faci altceva, cînd faci acelaşi lucru: adică: literatură, adică pictură.[...] Să rămînem la uneltele noastre. Suntem literaţi, suntem pictori»[30].

Cu toate că nu era nouă în ce-l priveşte (cum s-a văzut din cele citate mai sus), poziţia sa avea de ce să tulbure spiritele, căci marca răspicat un început de *disidenţă*. Articolul intitulat *Obrazul de cretă* a şi fost retras din numărul 40 (noiembrie 1931) al revistei *unu*, unde trebuia să apară, iar sub locul rămas alb, Gheorghe Dinu (Ştefan Roll) a şi publicat un răspuns pamflet, *Şacalul acestui colibri*, ce condamna «trădarea» confratelui. În plus, Voronca mai publicase volumul *Incantaţii*, la Editura «Cultura Naţională» («*o editură mercenară*» — o califica Gheorghe Dinu) şi făcea demersuri pentru a fi primit în Societatea Scriitorilor Români.

Excluderea din gruparea *unu* nu face însă decît să «oficializeze» o deviere şi o desprindere pe care Voronca însuşi o anunţase prin treptata atenuare a atitudinilor de frondă spectaculară şi tot mai pronunţata afirmare a unei «libertăţi de spirit» ce avea să sfîrşească în ruptură. Astfel încît, în ultimele pagini din volumul *Act de prezenţă*, intitulate semnificativ *Prefaţă la alte poeme*, va scrie: «*De aceea n-am admis niciodată pentru poem o ţinută dinainte stabilită — numească-se ea modernism sau arhaism — ştiind bine că* [...] *poemul*[...] *nu va putea fi niciodată hotărnicit între graniţe preconcepute*»[31]. Trimiterea, în notă, la mai vechea sa opoziţie faţă de «formulă», încă din *Aviograma* de la *75 H.P.* vrea să argumenteze consecvenţa atitudinii anticonvenţionale; ea este reală, desigur, însă depăşirea «formulei» se face acum în sensul înlăturătii oricărui exclusivism, al cultivării unei maxime receptivităţi faţă de valorile poeziei, fie ele ale prezentului novator, fie ale trecutului; «*Voi merge încet, poate grav, spre vîrsta mea nouă, voi privi atent la formele inedite, îmi voi umple sacul cu obştestile încîntări*» — scrie el tot aici. Dar şi: «*voi sta să ascult alături de discipoli învăţăturile bătrînilor maeştri*»[32]. În dialectica specifică avangardei, atari afirmaţii ilustrează totuşi acel moment de «cumînţire» şi «clasicizare», dacă nu chiar de «îmbătrînire», ce urmează inevitabil fazei de maximă efervescenţă a revoltei anticonvenţionale[33]. Corobarate însă cu amintita preferinţă pentru *scris* şi cu neabandonatul interes pentru artă afişate încă în faza «romantică» a mişcării, ele atrag atenţia şi asupra «experimentalismului» acesteia, în înţelesul dat termenului de Angelo Guglielmi) experimentalism explicabil prin momentul apariţiei şi datele ambianţei socio-culturale specifice în care se manifestă avangarda românească, în calitatea sa de fenomen de «*sinteză modernă*»[34], cum se defineşte ea în reprezentativa etapă «*integralistă*».

---

[28] *A doua lumină*, loc. cit.

[29] *Între mine şi mine*, loc cit.

[30] *Obrazul de cretă*, în vol. *Act de prezenţă*, ed. cit.

[31] *Op. cit.*, p. 172.

[32] v. şi A, Marino, *Dicţionar...*, ed. cit., pp. 211–212.

[33] *Ibidem*, p. 217.

[34] În *Avangardă şi experimentalism* (1963), A. Guglielmi distinge între o «*avangardă istorică*» definită sub semnul polemicii, negaţiei şi rupturii, la care «*interesul pentru formă*» ar fi «*secundar*», şi un «*experimentalism*» post-avangardist, depăşind «*înţelesul contenutistic*» al revoltei spre «*căutarea unor noi structuri expresive*»; demers hotărît, însă şi prudent, al unei munci de «laborator» (Cf. Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun (Grupul 63)*, Bucureşti, E.P.L.U., 1967, pp. 160–168). Ideea a fost preluată şi de unii cercetători români ai avangardei, printre care, mai recent, Marin Mincu (v. *Introducere...* la *Avangarda literară românească*, antologie, Bucureşti, ed. Minerva, 1983).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

«Elogiul bătrîneții» (e titlul unui articol publicat de Ilarie Voronca în ziarul *Adevărul* în 1935), al *«artei simplicității»*, recunoașterea faptului că arta are *«o misiune a orei sale»*, că *«poezia nu mai e* [...] *o plantă cu rădăcinile în aer»*, ci poartă *«amprenta digitală a tragediei omului de azi»*[35], sugerează, în acești ani, conștiința necesității unei noi *angajări* umaniste a creației, dintr-o perspectivă mult echilibrată în comparație cu spiritul insurecțional de al începuturi. E o reorientare ce poate fi observată, mai devreme sau mai tîrziu, la majoritatea poeților de avangardă. Tovarășii de idei ai lui Voronca — un Ștefan Roll, Sașa Pană, Geo Bogza — nu vor face excepție de la regulă.

Între asemenea repere, definitorii pentru «starea de spirit» avangardistă, s-a cristalizat și la Ilarie Voronca o viziune specifică asupra poeziei, a noii «gramatici» a poemului; acel poem în a cărui *«singură morală și religie»* afirmase că se încrede, găsind în el autentica sa *«tărie»* și *«singurul (său) îndemn»*.

Ion POP

CONSTANTIN NOICA SAU CALEA LUI «DICITUR»

PROLEGOMENE*. Într-un aforism din *Elanul insulei*, unde mărturia disimulată se conjugă cu judecata autoreferențială, Blaga exclamă cu entuziasmul său bine temperat: *«Cîtă filosofie implicită într-o limbă. [...] O filosofie negrăit de nuanțată și plină de sensuri se găsește în articulația, în structura, în particulele, în vocabulele, în gramatica și în sinteza oricărei limbi»*. Propozițiile acestea — pe care autorul *Eonului dogmatic* le formula înainte de toate în legătură cu limba noastră — sînt, poate, cel mai potrivit *motto* pentru o mare parte din opera lui Constantin Noica, filosoful care s-a exersat în hermeneutica unor cuvinte românești, identificînd în egală măsură, în continuarea unei bune tradiții, «sentimentul românesc al ființei», specificul (național) al spiritualității noastre, în aceasta din urmă gînditorul descifrînd o «punte între culturi», cum îi mărturisea, într-una din scrisori, lui Mircea Eliade.

Aproape tot ceea ce a scris Noica formează un dens și valoros capitol dintr-un mereu neîncheiat «tratat» asupra rostului și rostirii noastre filosofice, așa cum ni s-a «deschis» acesta de la Cantemir, Lazăr Leon-Asachi, Samuel Micu și pînă la Eminescu și Blaga. Reflecțiile lui Noica asupra limbii au însă o evidentă înrudire (descendentă) cu elaborările lui Mircea Vulcănescu din *Dimensiunea românească a existenței* (1943), care au constituit un adevărat ferment pentru exercițiul hermeneutic, dar și pentru ideea de model ontologic. Ar fi nedrept însă dacă am eluda din opera acestui gînditor — care cuprinde: traduceri, exegeze și creație filosofică propriu-zisă — bogata sa activitate publicistică, în care nu vom include, din motive lesne de înțeles, ceea ce Noica însuși numea, în *Jurnal filosofic*, «gazetărie lipsită de perspective»[1].

Dacă între 1934 și 1948 Noica e mai puțin prezent în *Revista de filosofie*, unde ne-am fi așteptat poate să-l găsim cel mai mult, în schimb alte publicații, între care am aminti în mod deosebit *Revista Fundațiilor*, au în tînărul filosof un colaborator pertinent în ceea ce privește judecarea mișcării filosofice de la noi și de aiurea. Alături de studii și eseuri, el discută diferite creații filosofice, psihologice și sociologice, își exprimă *atitudinea* față de unele probleme de fond ale culturii românești și informează «la zi», ca o veritabilă «bancă de date», pe cititorul interesat, cu mai toate noutățile publicistice și editoriale românești sau din Germania, Franța, Anglia.

---

[35] Voronca, *«Pentru poezie»*, în *Adevărul*, nr. 15.745, 16 mai 1935, p. 1.

* Prima parte a acestor *delimitări necesare*, intitulată *Filosofia lui «intru» ca destin*, a fost publicată în *Ramuri*, nr. 11/1985.

[1] Există nenumărate articole sociale, politice și culturale, neincluse în volume, apărute în revistele: *Vlăstarul* (revista Liceului Spiru Haret), *Ultima oră*, *Vremea*, *La Nation roumaine*, *Axa*, *Credința*, *Gînd românesc*, *Universul literar*, *Adsum* (număr unic, apărut în aug. 1940, scris aproape exclusiv de filosof), *Saeculum* și altele.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Evaluarea cît mai adecvată a operei lui Constantin Noica impune o lectură socio-istorică, care să țină seama de contextul socio-cultural și politic al vremii, de dezbaterile de idei și de «atmosfera» intelectuală a epocii, precum și de «comandamentele» și programele-manifest, elaborate tacit sau afirmate mai mult sau mai puțin oficial. E de observat, mai întîi, că generația lui Noica (adică a lui M. Eliade, E. Cioran, E. Ionescu, M. Vulcănescu și alții), singulară prin «misia» culturală pe care și-o asuma, este — constatăm azi — una dintre cele mai productive pe care le-a dat România interbelică. Înțeleasă prin propriile sale *«necesități, tortùri, ambiții»*, cum se exprima Eliade în articolul *Linii de orientare* cu care inaugura *Itinerariul spiritual*[2] generația aceasta se delimita în fapt prin puternicele individualități care o reprezentau și prin care ea dorea să fie *«cea mai făgăduitoare»* din cîte avusese pînă atunci țara; o generație prin care să izbîndească *spiritul*, înțeles nu în sens hegelian, nici mistico-religios sau în alte feluri, ci ca o biruință a *«valorilor pure, spirituale»*, a acelora provenite deci din sfera culturii, și nu din «tehnică» sau «parlamentarism», (era reiterată acum o atitudine originar eminesciană). Într-o admirabilă carte cu «portrete», vorbind despre această generație și contextul afirmării ei, E. M. Cioran observa, în paginile despre M. Eliade, că deceniului patru (îndeosebi anilor '32—'33) îi era caracteristică lupta dintre generații, care părea a fi *«cheia tuturor conflictelor și principiul explicativ al tuturor evenimentelor. A fi tînăr însemna, pentru noi, a fi în mod automat și genial. Această infatuare, vor spune unii, există de cînd lumea. Fără îndoială, dar nu cred s-o fi împins cineva atît de departe ca noi. În ea se exprima, se exacerba voința de a forța istoria, pofta de a păși în istorie, de a stîrni ceva nou cu orice preț. Frenezia era la ordinea zilei»*. Desigur, erau exprimate aici opțiunile unor tineri care trăiseră, în forme specifice, experiența războiului și îndeosebi criza ce i-a urmat, intelectuali rafinați care «izbucneau» și voiau să impresioneze prin proiecte de amploare și trăiri sufletești dintre cele mai intense, prin contestări — uneori ostentative — și obsesia reîntemeierilor, prin teribilism intelectual chiar. Atitudinea lor dominantă era *«critica rațiunii suficiente»*, rezistența în fața ideilor postpozitiviste; era urmărită, cum spune Eliade, *pluralitatea funcțională a conștiinței («cel mai pătrunzător logician poate fi în același timp un mistic* — sensul acestui termen e aici diferit de cel comun, n.n., I.D. — *după cum poate fi și un artist de avangardă»)*, iar tentația metaficizului însemna, după o relativă «hibernare», o ispită aproape absolută. Generația aceasta era, așadar, cum sugerează în continuare Eliade, *«torturată de imperativul sintezei»* și al «echilibrului», al unei *sinteze universale «săvîrșită plastic și însuflețită de ilustrarea unei ideologii»*; o generație prin care spiritul românesc era pus în «cumpătul vremii», orientată *«către un nou diletantism»*, unul «filosofic», aparținînd unor diletanți «constructivi», fecunzi, care se deosebesc de cei «mondeni», sceptici, ușuratici și suficienți. (Referindu-se la același raport dintre generații, Șerban Cioculescu, care în 1934 recenzase cu entuziasm *Mathesis*, afirma că dacă generația lui era «intelectualistă», în schimb, cea a lui Mircea Eliade era *«mai mult sau mai puțin existențialistă»*[3].

Constantin Noica nu se putea deci sustrage influențelor socio-istorice, politice și culturale imanente contextului în care și-a început primele sale meditații metafizice (deceniul al IV-lea). Filosofarea din aceste *exerciții de recunoaștere* e orientată către subiect, ea își propune să urmeze calea lui *dicitur* și stă sub semnul lui *«cum e cu putință ceva nou»*. În contextul atît de contradictoriu al epocii sale, Noica pare să spună că realitatea e o carte scrisă în limbaj logic. El se manifestă — începînd, chiar dacă nu atît de matur, cu *Mathesis sau bucuriile simple — în fenomenologia întîlnirii* noastre *cu logosul*, cu «organismul logic» al lumii, prin descifrarea realului în care există însul cugetător. Îndoiala metodică, întrebarea ce se deschide în multiple și relative răspunsuri, precum și paradoxul sînt axele discursului de acum. Ilustrînd mai degrabă *tipul mixt* de cunoaștere[4], oscilînd între o *trăire* nu atît a cunoașterii cît a ideilor și o fertilă speculație, Noica se află sub puterea de vrajă a dialecticii spiritului grec, venită îndeosebi dinspre Platon și Socrate, dar și sub influența cartezianismului.

Integrat «liniei Descartes», conturată în filosofia românească în anii treizeci, autorul *Devenirii întru ființă* are însă o poziție solitară, distinctă. Noica e singur cu gîndul său în fața problemelor care sînt ale tuturor. Discursul său nu este un

[2] Vezi: *Cuvîntul*, nr. 857, 860, 862, 867, 874, 889, 903, 911, 915 și 928, din 1927.
[3] În *Ramuri*, nr. 7, 1986.
[4] Vezi E. Simion, *Logosfera și Faciturnii*, în *Ramuri*, nr. 1, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

solilocviu, ci un *dialog* care, ca și la Socrate, înseamnă dezbatere, contraziceri, treceri de la *doxa* la *judecată*, o formă de meditație în care adevărul e mai întîi presupus, apoi împresurat de paradox și îndoială, re-cunoscut și iar contestat: un *proces al adevărului* (sau: proces intentat adevărului) în buna sa relativitate. Petru Comarnescu considera că tînărul gînditor ilustra, încă pe atunci, un curent și o metodă rodnice pentru cugetarea românească, îndeosebi prin faptul că *«redeschide mereu problemele oarecum soluționate»*[5]. În jubilația cu care investighează subiectele străbate mai totdeauna gîndul pascalian atît de drag lui Noica: *«Nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit»*. Dintre intelectualii care se interesau, în deceniul al IV-lea, de soarta culturii românești, Noica se singularizează astfel printr-un sunet propriu, cu evanescențele inevitabile oricărui avînt al rațiunii care nu și-a găsit încă «tactul». El este animat de pe acum de ideea ridicării spiritualității românești la rangul celei europene. «Fraternizează» cu opere și creatori de sisteme, însă e vizibil efortul de a se «despărți» de toți și de toate pentru a rămîne cu sine. Modului său de meditație îi devine specific, o dată cu *Mathesis...*, harul «povestirii», tendința și tentația epicului fiind o strategie de pătrundere în cetatea esențelor, dar ascunzînd totodată și o inexorabilă iluzie: de a face filosofie așa-zicînd pe înțelesul tuturor. De aici dificultatea de a descifra straturile semantice ale unor texte, de aici capcana întinsă de Noica unui lector grăbit și superficial, care nu poate sesiza de la început granița dintre limbajul comun și cel filosofic.

Pentru Noica, metafizica este — încă de pe acum — *intrare în ordine:* căutarea și dezvăluirea ordinii. *«Filosofia*, va spune mai tîrziu gînditorul, *face ca ordinea să se ivească în lume, și cîtă filosofie este atîta ordine este»*. Sugeram mai înainte, citînd pe Pascal, o obsesie fecundă a discursului lui Noica: *cercul («Dacă cunoașterea filosofică e posibilă, e în cerc»)*, înțeles ca o condiție formală a filosofiei și filosofării. Gîndirea în cerc, spune autorul lui *De Caelo...*, este o garanție că *«nu se realizează prin filosofie o evaziune»*, ceea ce fac însă celelalte forme de cultură, unde există o *«mișcare sau ascensiune liniară»*. Tema circularității nu este însă de întîlnit numai la Noica, ea fiind temei al meditației și la cel puțin alți doi gînditori: Ștefan Odobleja (îndeosebi în paginile despre logica rezonanței) și Ștefan Lupașcu (cînd analizează logica dinamică a contradictoriului).

Există astăzi, orice s-ar spune, în eseistica și filosofia românească, un «stil Noica», unul «artistic», distinct și inconfundabil, fascinant pînă la ispita de imitare a acestuia. Dincolo de «poezia» imanentă, constituțională am zice, ceea ce încîntă în mai toate paginile scrise de acest filosof este «regia» prin care ideea *ordonează* argumentele aduse întru întemeiere. Sub mirajul sintezei Noica se «plimbă» cu multă siguranță prin cultură, cercetează și verifică, respinge dar și reține, revizuiește și sistematizează, se alătură unor idei de care însă se «desparte» pînă la urmă, folosește șansa ideilor ce rezultă dintr-o «ciocnire de doctrine», pe care el însuși o provoacă, pentru ca, în final, după ce a consumat și puțină ironie, după ce raționamentele sale au «ciocănit» ideea pe mai toate fețele, găsind o cale neumblată, filosoful să rămînă în singurătatea gîndurilor sale.

Constantin Noica trăiește în epoca sa nu atît cunoașterea, cît, mai ales, ideile, un argument fiind, poate, și faptul că nu de puține ori a făcut, sub semnul unei specifice antropomorfizări, o «biografie» a ideilor. Sensul acesta pare să-l aibă mărturisirea lui de mai tîrziu cum că el n-are biografie, ci numai cărți. Gînditorul s-a identificat în fapt cu creația, a transferat viața sa ideilor, așa încît după ce autorul s-a „mutat" în operă, biografia sa devine într-adevăr una a ideilor dacă nu a Ideei pe care clipa marii sale treceri vrea s-o întrupeze. Opera lui Noica, ne-a spus-o el însuși, poate fi considerată în integralitatea ei *«autobiografia unei idei»*, căci «...nu am urmărit o idee unică, ci *ea* m-a urmărit, fără să-mi dau seama decît tîrziu, cînd s-a răsturnat în mine (din formă trecută în realitate devenind realitate intrată în formă)»[6]. Alături de conjuncția gnomicului cu ludicul în aceste propoziții, gîndul lui Noica ne poate spune că mare parte din opera sa este luminată și (va fi) pusă în lumină într-adevăr de o idee-cuvînt, de un *Grundwort: întru, a fi întru*.

Afirmațiile gînditorului despre propria biografie trebuie luate însă la modul retoric, căci tot Noica pare să ne ofere (e drept, într-o formă deghizată) nu puține fragmente de mărturisiri autobiografice. Ne referim, între altele, la o «fișă clinică»[7]

[5] *În Revista Fundațiilor*, nr. 12, 1936.
[6] În *Viața românească*, 7, 1985.
[7] *Spiritul românesc în cumpătul vremii*, p. 93–103.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

al cărei conținut dezvăluie un neașteptat examen autoscopic. Vom reține aici, într-un spațiu restrîns, doar o parte din aceste incitante confesiuni spirituale, potrivit cărora la 18 ani tînărul aspirant la filosofie a fost «confiscat», pe viață, de *gîndirea speculativă* — sintagmă căreia nu îi putem conferi deloc vreun sens peiorativ; dimpotrivă, ea poartă însemnele înțelesului originar și sugerează o cale de cunoaștere preponderent deductivă și rațională, căreia îi sînt proprii spiritul dialectic și legătura cu istoria și existența umană. Tot atunci a simțit o *«tendință către exces»*, dar nu unul în plus ci, paradoxal, hotărîndu-se să-l prefere pe cel «minus» (e aici un frumos și plin de tîlc paradox, printre ale cărui străluciri «luciferice» dezvăluim un exces de factură bovarică). Altă dată vom afla, poate, mai «exact» cît «mit» și cît «adevăr» ascunde sinceritatea dezvăluirilor sub vălul cărora îl presupunem erijat pe filosoful însuși. Ceea ce ni se pare însă cert de pe acum e faptul că analiza operei lui Constantin Noica — situată, mai ales în prima ei parte, într-un spațiu al lui *dicitur*, al cunoașterii «despre» — înseamnă depășirea prezumtivului, a arguției și conjecturii, a judecăților conjuncturale sau «politicoase», întrucît nu rezistă sub nici o formă «ceața» în jurul unui înțelept care a îndrăznit să-și asume soarta unei «supernove»: să lumineze puternic și să se stingă apoi în explozie. Destinul gîndirii lui Constantin Noica pare să fie pecetluit de onto-logica lui «întru». Iar după ce *omul* a dispărut «dincolo» de operă, filosoful este încă, într-o creație în care începutul și sfîrșitul sînt, într-o stranie coerență și armonie, într-o corespondență asemănătoare polilor unei planete. Pe meridianele dintre acestea și pe *ecuatorul-întru*, care mereu le «intersectează», se va afla, de acum, probabil exegeza operei lui Noica.

II. *În căutarea unei metode universale.* Mai toate lucrările scrise de Constantin Noica pînă în jurul anilor '50 sînt rodul contactului intelectual cu ceea ce el însuși numea în *Jurnalul filosofic* (singurele) *«două filosofii mari: filosofia greacă și filosofia idealismului german; filosofia ființei și filosofia spiritului»*. La care am adăuga interesul pentru raționalismul cartezian.

Mathesis sau bucuriile simple[8] este «strigătul» nașterii unui gînditor interesant și sensibil, fascinat pînă la *exces* de aventura spiritului, de «dincoacele» dătător de temei al lucrurilor. Cartea s-a numărat printre operele premiate ale scriitorilor tineri neediați și a atras atenția criticii încă de la apariție.

Șerban Cioculescu vedea în acest eseu *«cenușiu, mat, fără pocnitori asurzitoare»* un *îndreptar de gîndire»*, o carte de *«mare decență»* și care «răscumpăra nebunia, erorile și ereziile lui E. Cioran și E. Ionescu, a *«tuturor inepțiilor de psittacism filosofant»* din ultimii șapte ani de cînd acționează generația care a dat «autenticități» de tinichea și *«neliniști gătite cu rețetă»*, generația aceasta fiind *«reabilitată cînd unul dintre reprezentanți dovedește un perfect echilibru interior, o maturitate necronologică și* o așezare ideologică definitivă»(s.n.)[9].

Matca acestei cărți vine înainte de toate dinspre Descartes, gîndul nu atît al unei *mathesis universalis* cît al unei *metode* universale urmărindu-l de atunci mai tot timpul pe filosof, dar discursul își află «afluenții» și în Leibniz și Kant. Există în eseurile de aici o *«excesivă ținere în frîu a ideii care lua forma unei simplități afectate»*, spre a invoca o judecată chiar a filosofului, și o mare *febră* a gîndirii, convertită într-o nereținută vervă a punerii problemelor. Tezele alternează cu antitezele (într-un fin joc al negației dialectice), dar și cu idei-sinteză (chiar cartea va fi gîndită, mai tîrziu, în această polaritate: *«De scris un Anti-Mathesis...»*, își va propune Noica în jurnal).

În Prefața volumului găsim cîteva gînduri peste care nu se poate trece, așa de ușor. *«De ce ne place să spunem lucruri pe jumătate adevărate?»* — iată interogația care ne relevă, dintru început, pe cel ce caută hegelian adevărul *ca întreg*. Se vorbește aici de o serie de factori (idoli?) care impietează asupra dreptei judecări a lucrurilor, *«ceva obscur și fără formă»* ce generează nesiguranță în cercetare și face din *neliniște și pendulare un simbure de mistică și adevăr»*. E astfel inexplicabil *«felul cum devin oamenii apologeți, trăind și patetizînd pentru jumătățile lor de adevăr»*.

Cum s-ar justifica însă parțiala adeziune la așa-numitele *«jumătăți de adevăr»*? Psihologic vorbind, prin aceea că ne place (e un fel de-a zice) «să mimăm

[8] Apărută la F.P.L.A., în 1934.
[9] În cronica din *R.F.R.*, sept. 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stările sufletești ale omului închipuit de noi că spune adevărul. Îi furăm gesticulația și retorica, *îmbolnăvindu-ne de frigurile unei sinceități îndoielnice. De multe ori ne lăsăm prinși, uitînd că nu avem dreptate»* (s.n.). Se simte aici raționalistul ce vrea să sancționeze cu blîndețe convulsiile epocii, pledînd pentru autenticitatea netrucată (nu de «tinichea») în atitudine, pentru independență de sine și sinceritate întru aflarea întregului adevăr. E poziția solitară și singulară pe care se situează Noica în ceea ce s-a numit *«linia Descartes»* a cugetării românești.

Mathesis... se deschide, dincolo de *Prefață,* cu un lung eseu *Despre culturile de tip geometric* (meditația asupra culturii era pentru filosof un gînd obsesiv și în ultimii ani ai vieții — între altele, *Modelul european al culturii).* Mai vechea propensiune a autorului pentru «spiritul» matematicilor (în opera lui Noica există subteran un adevărat pan-matematism, gînditorul fiind, cum bine observa criticul *Revistei Fundațiilor,* un *«restabilizator al încrederii în structura formală, logică și matematică, a spiritului»*) răzbate în aceste pagini prin ceea ce poate fi fertil gîndirii filosofice. Se conturează, încă de pe acum, o idee-pivot pentru Noica: găsirea unei metode universale — preponderent logico-matematică — de judecare și interpretare a realității. El aspiră, cu un oarecare succes, la înțelegerea rafinată a valorii mijloacelor matematice, constînd în puterea lor de a descifra tainele lumii. Tînărul filosof e atras, deocamdată, de *frumusețea formală* a vieții în general și a culturii în special, frumusețe despre care se întreabă cum s-o «vedem». Noica vrea să gîndească «viu», să «vadă» Viul (obsesia morții nu e de găsit niciunde și niciînd în opera lui Noica, în întreaga lui creație), inclusiv ca organism geometric și sistematic. Ceea ce îl interesează în mod deosebit e, ca și la antici, *logica* Viului. Într-un spirit pitagoreic (dar care ne trimite tot așa de bine la Bruno ori Poincaré), gînditorul sugerează că lucrurile se pot «pune» în formule matematice. (Mult mai tîrziu, în paginile despre *logica lui Hermes,* filosoful ne dezvăluie formalismul ca un *drept natural* al lucrurilor de a-și *da* singure forma, «formula».)

Ce înseamnă de fapt, pentru Noica, a gîndi «viu»? Înainte de toate, cum ne va spune mai tîrziu chiar filosoful: *«A proceda prin* întreguri, *nu prin părți; întru cîtva organic, nu de la simplu la complex»* (această cale inversă o va investiga și experimenta, tot mai tîrziu, filosoful, tot în *Scrisori despre logica lui Hermes,* unde constată că exercițiul logic pornește nu dinspre simplu către complex, ci de la o *complexitate structurată).* A gîndi «viu» semnifică apoi: *«A lăsa întregurile să reiasă din* elementul infinitezimal; *a gîndi deci, pînă la un punct, intuitiv: văzînd — nu făcînd, construind*[10]*».* (În acest *«element infinitezimal»* vom vedea, dincolo de semnele unei intuiții intelectuale, proiectul «holomerului» din «schița» tratatului de logică apărut în 1986). Toate acestea îi erau necesare lui Noica pentru discuția asupra *tipului* culturii românești, care trebuia *«mai bine lămurit»* față de cum se făcuse pînă atunci, perspectiva aleasă de gînditor fiind aceea a unei așa-numite *«vieți interioare».*

O primă ipoteză avansată în încercarea de a identifica specificul culturii românești, ipoteză sprijinită pe opoziția geometrie-istorie, este că *«în bună parte totuși* cultura noastră e de tip matematic *și tipul acesta se opune culturei de* tip istoric». Mai exact, avem o cultură de tip geometric, dimensiune ce vizează nu conținutul ci caracterele acesteia: ordinea, constructivismul și imanența. Spiritul rector al culturii românești este, afirmă Noica, unul geometric, destinul ei fiind de a «geometriza», iar idealul: unificația.

Ceea ce îl incită pe filosof este *sensul* culturii, surprins prin raportul dintre om și cultură, dintre știință și om, precum și prin statutul pe care-l are adevărul, toate aceste relații structurînd în fapt aventura, *«activitatea proprie»* a spiritului. Dincolo de iubirea pătimașă a spiritului geometric și de ceea ce am numi *raționalism antropologic,* întîlnim în acest text și propoziții învăluite de un aer esopic, cum găsim totodată afirmații care supraliciteză, cu accente kantiene, rolul conștiinței, al spiritului, independența sa: *«Nu numai știința e în conștiință, dar moralitatea și arta sunt și ele în conștiință; iar cultura întreagă nu se ține decît datorită unității pe care o dă conștiința de cultură».* Nu vom ignora grăuntele de adevăr pe care-l descoperim în partea finală a aserțiunii, după cum e bine să sesizăm și importanța pe care filosoful o acordă subiectivității umane, subiectului (activ) creator de valori, chiar dacă aceasta înseamnă cîteodată primordialitate sau, mai mult, autonomie a spiritului în raport cu viața concretă a culturii.

[10] *Jurnal filosofic,* Edit. Publicom, 1944, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Însemnările despre cultură ne apar pînă la urmă ca un pretext pentru paginile care urmează, unde se caută *«noul exces, noua absurditate, omeneasca noastră absurditate cu putință»*. «Excesul» și *«libertatea de a fi absurd»* au făcut, ne spune Noica, posibilă filosofarea la greci. Autorul român e aici în căutarea unui mod de cugetare specific spațiului nostru spiritual, *Mathesis*... fiind, de-abia din acest punct și din perspectiva deschisă de demonstrație de aici încolo, încercarea de a descrie *«o viață interioară, o viață care ritmează cu premisele culturii noastre»*, modul de a sugera *«trăirile geometrice, retorica exterioară a noilor geometrii»*. Altfel spus, cartea dezvăluie viața unui *homo geometricus*, unul căruia îi place, «spiritul» geometriei (pe care nu de puține ori îl distilează pînă la miresmele poeziei), unde coexistă rigoarea și miracolul «formei», dar care trăiește totodată, la fel de autentic, și extazul în fața Ideii, a ideilor ce subzistă *eidos*-ului (esența pare să aibă, la Noica, în această carte, sensul pe care-l are arhaicul *veidos:* ea poate fi *văzută*, intuită).

Descoperim în multe din judecățile filosofului, chiar dacă își propune să ne vorbească despre *«bucuriile simple»*, sau poate tocmai de aceea, o mare încărcătură morală. Dialogul cu «altul», cu «celălalt» e condensat nu o dată în «sfaturi» despre cunoașterea de sine (prin ea, am putea să nu mai trăim viața «pe ghicite»), în «învățături» despre comportamentul «ontologic» al omului, pe acesta filosoful dojenindu-l cu bunătate și blîndețe, dar și cu o asprime care, uneori, frizează stoicismul. Nemulțumit de «concret», de «aici» și «individual» (cu eseul *De caelo* începe cu adevărat Noica «reabilitarea» individului, pentru ca în formalismul logic din *Scrisori*..., pe care nu l-a desăvîrșit precum ar fi vrut-o, să «sfîrșească» prin a «reabilita» individualul), Noica propune — în bună tradiție platonică — apropierea de general, de *«bucuriile generale»*, de Idei, ca pragmatismului ieftin să ia locul spiritul științific, preponderent matematic, în care primează *«creația liberă, generalitatea și veșnicia»*. În locul născutului să punem *făcutul*. Vom reține, din gîndurile lui Noica, privilegiul acordat, din nou, subiectului activ, creator de valori, unul în care gînditorul vede pe «făcătorul» de istorie și cultură, chiar dacă, așa cum aflăm din alt context, nici istoria și nici cultura nu sînt lăsate numai pe seama individului. Tocmai pentru acest *ins* propune filosoful o senină și deliberată *Mathesis universalis* a sufletescului, de aici izvorînd și tendința raționalistă de a face o filosofie a vieții, dar și subtilul și uneori abia perceptibilul lirism ce se insinuează în judecățile *despre* istorie.

Alături de o mathesis «trăită liric»[11], Noica dorește însă, în acest spațiu tensionat și învolburat care este istoria, să triumfe și știința ca atare, recte: geometria, instituirea ordinii sistematice laolaltă cu luciditatea și «răceala» acesteia. Poate de aceea spune undeva filosoful că este nevoie *«să învățăm uitarea»*, că trebuie *«să sfîrșim*, într-un fel, *cu istoria»* (s.n.), mai exact, cu acea *maladie istorică* prin care s-a ajuns să se *«caute omul în altă parte, cînd îl avea în el»*. În entuziasmul său juvenil și ludic gînditorul face uneori comparații mai puțin semnificative, oarecum «naive», și — vrînd să «prindă» *viu* adevărul istoric — sfîrșește cîteodată într-o înțelegere metafizică și ideologică a istoriei. Ea, istoria, are — psihologic și «scriptic» vorbind — sens unic: de la stînga la dreapta. Iată și propoziția «nevinovată» din care această idee — încercuită cu negru de unii comentatori — își trage seva: *«Desigur pentru că o cetesc* — e vorba de istorie. n.n., I.D. — *pentru că o găsesc în cărți, și foile cetite rămîn la stînga»*. E bine să nu eludăm — pentru o dreaptă judecare a semnificației unui asemenea gînd — faptul că Noica nu face aici știință, ci literatură și eseistică. De altfel nu puține sînt contextele în care se filosofează sub semnul *direcției* adevărului, și nu al adevărului propriu-zis, cel din urmă fiind, în viziunea autorului, *«rezultat al gîndirii logice»*. Cunoașterea e concepută astfel ca o aventură a spiritului, sfîrșită uneori nu în cunoscut, ci în *alter*-itate. «Nevinovata» idee de mai-nainte se împlinește însă dialectic pe pagina următoare, unde aflăm că insul *«nu numai că se simte solidar cu istoria, dar are conștiința clară că el face istoria, că gestul lui are perspectivă, că ceea ce face astăzi durează și modifică realitatea»*. (Judecarea istoriei va fi continuată — dacă nu începută cu adevărat — în *De caelo*, unde întîlnim o stranie analiză a ceea ce filosoful numește: *«Tirania puterilor anonime»*.)

Și totuși, o mare teamă de istoria concretă se strecoară printre gîndurile filosofului. Pentru înțelegerea obiectivă a acestora, nu trebuie să ignorăm contextul

[11] *Jurnal filosofic*, ed. cit., p. 106.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

social-politic al epocii. Sînt efectele posibile ale deznădejdii, ale dezamăgirii individului, ivite atunci cînd simte — printr-un *exces de luciditate* — că istoria şi-a ieşit, să spunem, din ţiţîni, cînd zădărnicia îl ameninţă, momentele cînd poate crede, pentru o clipă, în *«imposibilitatea de a face orice»*. Rătăcirile istoriei se convertesc atunci în rătăciri ale subiectului, mai cu seamă cînd devenirea ei nu e controlată de acţiunea conştientă a omului. De la fatalism, cînd viaţa *ne* trăieşte, e nevoie să fie făcut saltul spre înscăunarea con-ştiinţei actelor noastre şi astfel spre stăpînirea rostului lor. Omul, ne spune Noica, se simte în acest fel responsabil de ordinea, cuminţenia şi eficienţa lucrurilor în care a pus ideile sale. Iar dacă e bîntuit cîteodată de *«imposibilitatea de a face orice»*, dar simte că răspunderii îi e consubstanţială libertatea, atunci omul fructifică, pentru el şi istorie, posibilitatea de a *gîndi* asupra a orice. Filosoful subliniază aici că noi putem rezista «creaţiei», că *«putem fi duşmanii ei, duşmanii lui Dumnezeu»*.

Poate cele mai «literare» rînduri din *Mathesis*... sînt acelea în care speculaţia se exercită cu obstinaţie în marginile (numai ale) spiritului matematic. Visul geometrizării *Viului* se întrupează de multe ori în simple exerciţii ale gîndirii. Iată de ce ideile trebuie luate aici într-adevăr ca «exerciţiu» («dictat» uneori de viaţă şi «rezolvat» cu... pathos), dar receptate şi prin miresmele lirice pe care le emană de multe ori raţionamentele. Eseistul nu face altceva decît să elaboreze, *sub zodia liricului*, scurte «biografii» ale unor idei. Se întinde însă şi o uşoară capcană, inevitabilă pentru puţinii exegeţi care au analizat această carte: nu trebuie îngroşat «literarul» în detrimentul «metafizicului», al filosoficului, dar, desigur, nici invers. Căci ocolind gravitatea ideatică, deloc «expusă», precum ludicul imanent al filosofării, făcînd abstracţie de sensibilitatea poetică a autorului, de puseurile sale de lirism (uneori gratuit, alteori pentru a asigura un «confort» ideilor), se poate repede ajunge, cum spuneam în altă parte, la platonism, hegelianism etc.

Făcînd un fel de hermeneutică a vieţii noastre interioare raportată la premisele culturale (hermeneutica întîlnirii cu Logosul), *Mathesis*... e, în acelaşi timp, şi o tentativă de a descifra *sensul vieţii*, al rostului omului în această trecere şi petrecere. *«Omeneşte vorbind, noi putem trăi în eternitate. Noi chiar trăim în eternitate»*. Iată genul proxim pentru creaţia umană. Prin aceasta am putea obţine dovada unei ipoteze care-l urmăreşte şi pe Noica, şi anume că *«ideile nu au o singură dimensiune«, ele «nu trăiesc numai în planul logic»* ci corespund *«întregului nostru sufletesc: sunt schemă şi bucurie»*.

Recitind astăzi *Mathesis*... te întrebi nu numai de influenţele ce se pot nu prea greu detecta, ci şi de originalitatea discursului. Spuneam că Noica a ştiut mai totdeauna să se «despartă» de spiritele cu care a «convieţuit», despărţiri care exprimă în fond întîlniri ale esenţei, singurele în măsură să ne dea noima unei despărţiri ce nu desparte, ci care, să spunem, individualizează. Prin felul *cum* ne despărţim de oameni dovedim cît de mult îi îndrăgim, afirmă Noica însuşi într-un eseu, iar dacă vorbim riguros şi avem în vedere despărţirea a doi *creatori*, ea nu se poate face fără «îm-părţire». Nu poate exista, aşadar, nici început absolut şi nici originalitate absolută, căci, cum spunea Hartmann, *«nimeni nu începe cu propria sa gîndire»*. Filosofia lui Noica — începînd cu aceea imanentă din *Mathesis*... — nu poate fi, aşadar, decodificată şi receptată în ceea ce are propriu, specific, decît dacă vom «trece» mai întîi prin imensele «latifundii» ale «patronilor» săi spirituali, adică acei *«10—12 mari din istoria filosofiei»* cu care a «crescut» şi a căpătat *«conştiinţa uneltelor»*, dintre aceştia trei-patru reprezentînd, rînd pe rînd, *alter-ego*-ul, «alteritatea» filosofului român: Descartes, Platon, Kant şi Hegel.

O dată cu *Mathesis*..., efortul de originalitate, de singularizare e evident orientat înspre posibilitatea lui *«cum e cu putinţă ceva nou»*, meditaţia filosofică exersîndu-se îndeosebi în spaţiul unei dialectici încă speculative a raportului ştiinţă-cultură.

Scrisă cu entuziasm «calculat» şi proiectată parcă să incite şi să contrarieze, expusă dintr-o nevoie de *confruntare* cu filosofia şi cu lumea (printr-un dialog tensionat de interogaţii şi «calmat» doar de unele răspunsuri), cartea de debut a lui Noica e, de la prima la ultima pagină, rod al unui spirit ce caută metodic — ca pe o compensaţie — seninătatea. Ea este semnul neliniştii de a găsi *rostul* vieţii interioare deopotrivă a omului şi a culturii. O carte în care umanul e diagnosticat în laboratorul singurătăţii insului, o încercare de a spulbera pe cît se poate tirania locului comun, deşertăciunea care îl ameninţă pe om în dificila aventură a spiritului cunoscător.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Eseul de debut al lui Constantin Noica reprezintă — pentru anii treizeci — o siglă a *deschiderii* gîndirii spre realul pe care-l vrea «epurat» de spasmele istoriei, ea este un excurs și o dovadă peremptorie a atitudinii calme, necrispate, a libertății de judecare și exprimare într-un moment în care domina violența unei ideologii anacronice, iar rațiunea părea să fie captiva unui dogmatism sui-generis. («Mathesis, spunea spre finalul cronicii sale Șerban Cioculescu, *nu umilește numai pe speculanții nevrozei măsluite în spiritualitate, dar și pe poeții mistagogi traficanți ai naivității dezorientate».)*

Momente ale acestei *deschideri*, tot în deceniul al patrulea, vor fi studiile și eseurile din *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant* (1936), mica monografie *Descartes* și *De caelo* (1937), *Schiță pentru istoria lui cum è cu putință ceva nou* (1940). Iar începînd cu *Pagini despre sufletul românesc* (1944) sau poate chiar cu *Două introduceri și o trecere la idealism* (1942) discursul lui Noica trece de la «intelect» la «rațiune», de la «despre» ceva la «conștiința» a ceva. Calea lui *dicitur* e înlocuită astfel — sau prelungită — cu aceea a lui *inesse*. Și asta pentru a putea ajunge cu adevărat la «ființări» și la Ființă. O dată cu lucrările despre Ființă și rostirea filosofică începe *un alt* Noica, a cărui gîndire rămîne, repetăm, sub vraja necurmată a onto-logiei lui *întru*, «concept» sau operator logic care este destinul gînditorului român.

Ion DUR

GROTESCUL ARGHEZIAN

Pentru cine urmărește pînă la ultimile studii exegeza argheziană, cea orientată spre *trăsături și teme majore*, va fi frapat de un minus al ei. Fiind și interesat de subiectul în cauză, îl poate incita disproporția între materia, pe cît de imensă tot pe atît de aparte, pe care o oferă paginile de nuanță grotescă ale operei acestui scriitor și analiza insuficientă a resorturilor ei. Considerarea acestor pagini, dacă a depășit simpla excerptare de lungi citate în ordinea satirei sociale, n-a trecut dincolo de reluarea, pînă la transformare în clișeu, a etichetei de «grotesc». Pătrunderea mecanismului psihologic ce stă la originea paginilor puse acum în discuție interesează cu atît mai mult cu cît, perfect îndreptățit, Arghezi poate fi aliniat marilor scriitori universali, prin excelență producători de literatură grotescă, cu atmosferă specifică, particular motivată și cărora li s-au consacrat studii specializate. Așa sînt Rabelais, Hoffmann sau Gogol. Un astfel de studiu referitor la Arghezi ne lipsește nu pentru că n-ar fi existat o capacitate critică dispusă să-l întreprindă. A se vedea pătrunzătoarele observații făcute de Șerban Cioculescu în spațiul restrîns de introducere în cronica la proza *Ochii maicii Domnului*[1].

Explicația nu vine nici din spiritul pudibond al condeielor angajate în analiza operei lui Arghezi. Că nu este așa o probează cel puțin două dintre încercările critice în care sînt citate copios fragmente întregi, dintre cele mai violente, din grotesca argheziană. I-am vizat pe D. Micu[2] și V. Cristea[3] care insistă, invariabil, pe funcția exclusiv satirică a unor astfel de fragmente (versuri și proză). «Satiriconul» grotesc al autorului *Porții negre* a mai făcut subiectul unui studiu comparativ avizat, deși dispersat în digresiuni și asociații spre toate punctele cardinale ale artei universale în detrimentul sondării cauzale ce ar fi relevat sunetul unic al vocii scriitorului român. Nu ne lipsesc numai studiile cu aplicații la diverși scriitori, gen de studii prin care excelează literatura germană, spre exemplu. Dar estetica și teoria literaturii lasă ele însele un gol în preocuparea pentru acest concept ușor de definit și redefinit în spațiul psiho-mental al literaturii române, plecînd de la grotescul folcloric (cu funcții diferite: înspăimîntare, caricaturizare, discreditare comică, satirică), trecînd prin romantism,

[1] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Minerva, București, 1972.

[2] D. Micu, *Opera lui T. Arghezi*, E.P.L., București, 1965.

[3] V. Cristea, *Alianțe literare*, Cartea Românească, București, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pînă la grotescul absurd, cu notele lui balcanice, cultivat în secolul nostru de Urmuz, Arghezi sau Ion Barbu.

Nu mai poate trezi interes simpla decupare de fragmente groteşti din creaţia argheziană, chiar dacă ar fi altele decît cele pînă acum relevate şi cotate. Proba existenţei lor a fost făcută. Curiozitate mai poate prezenta descoperirea mobilului lor adînc ce transpare în anumite texte. Subconştientul, fie că se conştientizează sau nu, răzbate la suprafaţa «cuvintelor potrivite». Cert, conceptul de grotesc, operant ca «metodă de cercetare» cerută de anumite opere, devine cu deosebire fecund în analiza creaţiei lui Arghezi, puternic negativistă, în conflict ireductibil cu stupiditatea lumii.

În cele ce urmează nu ne propunem pretenţioasa ambiţie de a epuiza ceva ce nici nu poate fi epuizat. E o deschidere numai spre zările unei psihologii dintre cele mai complicate în reacţiile ei la stimulii din afară. Nu vom putea ocoli citatele explicative, dicţia lor e de neînlocuit. Unele dintre ele refuză de la sine comentariul, îl face de prisos. Va fi totuşi o altă serie, alegerea lor fiind prezidată de o idee anume. Opera însăşi trebuie astfel interogată încît să ne ofere cheia personalităţii autorului, înlesnindu-ne accesul la formula generatoare a artei sale; în cazul nostru la rădăcina psiho-socială a atîtor pagini care contrariază prin insistenţa mai mult decît naturalistă asupra dizgraţiosului muşcător şi crud. Ni se pare, de pildă, că dialogul cu anumite opere ar putea atenua afirmaţiile lui Cioculescu, dacă nu pe aceea despre un Arghezi *«prevăzut cu o facultate diformatoare»* (avînd adică o dispoziţie afectivă), furat de plăcerea perversă pentru diform, măcar pe cea referitoare la o *«condiţie organică»* ce ar lămuri *«tendinţa spre caricatură şi monstruos»* în genul lui Villon sau Breugel. A vorbi despre *«condiţie organică»* e prea mult, iar facultatea psihică poate rămîne latentă dacă nici un stimul exterior n-o incintă să se arate. Nu poate fi deci eludată cauza resentimentului care este un conflict grav cu exteriorul, împotriva căruia este aruncată o acuză aflată în acelaşi grad de rău cu gravitatea leziunii făcute de societate în sufletul artistului. Vom recunoaşte, de aceea, că viziunea grotească argheziană nu se realizează, adesea, fără o implicare pasionată a eului, evident rănit de ceva din afară. E un strigăt de ameninţare, de intimidare a «adversarului». Există în opera lui Arghezi fragmente ce pun la îndemînă mărturii despre o aversiune nu înnăscută, ci clar dobîndită, acumulată în contact cu o lume care, cum vom vedea, nu satisface exigenţele individului. Baudelaireana *«plăcere aristocratică de a displăcea»* este mai curînd o problemă de structură decît de conjunctură, în timp ce negativismul arghezian, mascat în descripţii groteşti ce scormonesc urîtul, s-ar datora mai mult conjuncturii biografice a căutătorului dezamăgit şi revoltat. Rădăcinile şi avatarurile resentimentului nu pleacă din teren fiziologic, cît mai curînd din cel psiho-sociologic[4]. Opera pune diagnosticul pe criza de inadaptare (violentă sau filosofică) şi adesea, la o lectură atentă, se deschide încercării de a face anamneza stării de spirit a artistului. Se poate deci admite că Arghezi a avut un *fond psihic predispus la un răspuns agresiv*, robust, în situaţia frustării şi eşecului pe diverse planuri, ştiut fiind că alte naturi, în aceeaşi situaţie, pot avea un comportament regresiv, sînt copleşite, înfrînte pînă la umilinţă. Credem că un Arghezi cu aceeaşi înzestrare naturală ivit într-un mediu familial materialmente strălucit, ori n-ar mai fi fost la fel de agresiv prin *«brutalitatea condeiului»*, ori şi-ar fi canalizat în altă direcţie energia inteligenţei. În cazul lui, agresivitatea e *«un mijloc de apărare a eului»*, un mod subiectiv de a răspunde în condiţiile date.

Calea de acces spre zona psihicului în care la Arghezi se naşte de timpuriu resentimentul o deschide şi *Testamentul*, mult discutatul text programatic. Reţinem cu deosebire versurile în care se conştientizează forţa cuvîntului şi se programează eliberarea mîniei şi răului moral acumulate: *«Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte / Şi izbăveşte-ncet pedepsitor / Odrasla vie-a crimei tuturor...»*. Scrîşnetul crispat provocat de eşecul tentativei, în toate planurile, spre o altă treaptă, se aude şi în versurile poetului psalmist. Mai puţin distrugătoare la început, atîta timp cît visul mai oferă o şansă, revolta e mocnită: *«Sînt vinovat că am rîvnit / Mereu numai la bun oprit. / Eu am dorit de bunurile toate. / M-am strecurat cu noaptea în cetate / Şi am prădat-o-n somn şi-n vis, / Cu braţu-ntins, cu pumnu-nchis»* (*Psalm*).

Mecanismul producerii grotescului în artă se află în universul psihologicului, dar asta diferenţiat de la o personalitate la alta, de la o epocă literară la alta şi mai accentuat în secolul nostru. În istoria lui, acest gen de artă îşi ambiguizează prezenţa,

[4] Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii şi logica minţii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985. Aici vezi eseul: *Momente psihice în geneza valorii*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

combinîndu-se pînă la indistincție cu ironia, comicul, bufonul, fantasticul, burlescul, caricaturalul, parodicul, absurdul și nu numai atît. Am enumerat, de fapt, cîteva dintre nuanțele complementare grotescului și care se activează pe rînd sau simultan în funcție de structura psihică și mentală a artistului, de timpul, locul și finalitatea discursului inculcat operei. Grotescul este o formulă de artă care aduce în primul plan urîtul, monstruosul, înfricoșătorul, absurdul. Ca extravaganță a formelor dizgrațioase, grotescul poate provoca rîsul dezgustul, repulsia, dar și melancolia, spaima... Grotescul e termenul unui realism exagerat, indiscret și stă sub semnul negativității excesive, de aceea nu va fi străin existențialismului și expresionismului din timpuri mai recente. Experimentele artei avangardiste au produs un fenomen de recrudescență a grotescului printr-o nemaiîntîlnită violență a formelor șocante. În literatură, mai ales, dar și în artele plastice, grotescul își lărgește treptat aria de manifestare în timp ce aceea a sublimului se îngustează. Motivația acestei stări nu poate fi desprinsă de psihologia alienării și disoluției, a revoltei și angoasei trăite acut de omul modern. Artistul cultivă și consumatorul de artă acceptă grotescul în disperarea căutării și așteptării reversului. Stăruința artei asupra formelor urîtului vădește nostalgia frumosului. Imaginea grotescă posedă în sine negația ca și aspirația către forma opusă. Lipps numea *«urîtul obiect al empatiei negative»*[5]. În mod paradoxal, *«urîtul se raportează la un frumos puternic, pe care îl neagă și pe care îl invocă în timp ce îl distruge»*[6]. Dacă se poate vorbi de efectul cathartic al grotescului, aceasta se poate întîmpla numai în măsura în care el creează dorința stării contrarii, o tensiune spre sublim. Și o creează. Însăși cariera literară a lui Arghezi a fost, în prima ei parte, tensionată de excepționale aspirații. Dar drumul lui spre paradis a trebuit să plece din infern, păstrîndu-și deschisă calea de întoarcere. Ideea accesului la puritate pornind din extrema cealaltă ne aduce aminte de *Francisc al meu di Assisi*, al lui Kazantzakis, care, voind să ajungă în Rai, și-a luat avînt încă din Iad. (În paranteză spunem că scriitorul grec amintit și Arghezi au uimitor de multe locuri spirituale comune, dar cel mai vizibil e acela al tinereții bîntuite de gînduri monastice și de căutarea lui Dumnezeu). În alegoria romanului *Lina* Arghezi a figurat procesul spiritual al devenirii, al transmutării misterioase și al purificării. Alchimia zahărului, *«de la gulie la cristal»* nu semnifică altceva decît un traiect al sublimării, de la terestru la celest. Romanul ilustrează mai bine decît orice altă operă atracția scriitorului pentru descripții antinomice, *«fie suave, fie repulsive»*; toate personajele sînt grupate la acești doi poli. Lina, cel mai incredibil de pur personaj al literaturii lui Arghezi, e floarea de lotus, minunea ivită din promiscuitatea abjectă a mahalalei bucureștene. Ea este perla secretată de *«zmîrcuri»* insalubre. Fabrica *«degradată de uzură»*, animată de convulsii, aproape de faliment, este ca o lume în pragul dispariției, salvată însă de inocentul frumos, cinstitul și inteligentul Ion Trestie, care se opune pînă la sacrificiu brutalității și degradării celorlalți. Frumosul fizic e secondat de cel moral, tot așa cum grotescul corporal și vestimentar, în cazul altor personaje, acoperă un conținut sufletesc pe măsură. Sublimul și grotescul ca resurse imanante naturii umane se confruntă configurînd o antropologie pozitivă și una negativă. Prevalența acesteia din urmă dă nota caracteristică a micului infern arghezian din prozele *Icoane de lemn* și *Poarta neagră*, *Lina*, *Tablete din Țara de Kuty*, *Cimitirul Buna-Vestire* și *Pamflete*.

Înainte de orice altă motivare subtilă, viziunea grotescă din scrisul lui Arghezi se datorează unei realități provocatoare, violente care incită în negativ spiritul subiectiv al artistului. Acesta percepe în inima realului sîmburele lui de grotesc (adică ceea ce rănește sensibilitatea lui și armonia lumii) și îi obiectivează chipul prin exagerare. În această formulă, grotescul ține de esența obiectivă a lumii și nu de invenția subiectivă a autorului. Ale lui nu sînt decît conștiința existenței urîtului și mijloacele relevării lui: hiperbola și anamorfoza. Urîtul proliferează hidos sub lupa literatului nihilist, e expus privirii spre a fi nimicit sub povara propriei enormități. Dispoziția mentală care prezidează descripțiile cele mai violente este refuzul realului. Ca și alți creatori de literatură aparținînd grotescului, Arghezi e un revoltat cu o mare capacitate a urii floride. De aici grotescul care îmbracă mai curînd forma insultei, decît pe cea a acuzării defectelor demontate sistematic, lucru observabil în *Pamflete*. La fel, în *Poarta neagră*, orașul de *dincolo* de *«zmîrcuri»*, *«insulă de liliac și mătrăgună»*, *«cloacă de nenufari»* (suita de oximoroni alăturînd ironic sublimul spre a sublinia grotescul) se face vinovat de imoralitate dezgustă-

[5] Th. Lipps, *Estetica*, II, Meridiane, București, 1987, p. 320.

[6] Cf. Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, Univers, București, 1976, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare. Sub presiunea dezgustului se exercită funcția stigmatizantă a descripțiilor de un grotesc unic în literatura română. Textul acesta, cel mai grav produs literar grotesc al scriitorului resentimentar, aflat *dincoace*, e cel dintîi ce ar merita o analiză atentă.

Calea regală spre fenomenul psihic ce animă proza grotescă arghezian ne-o deschid două serii de texte — documente scrise la mare interval de timp: *Scrisorile* către Aretia Panaitescu (1903—1905)[7] și *O răzbunare*, secvența 89 care încheie *Tabletele din Țara de Kuty* (1935)[8] (la trei decenii distanță). Din corespondența asta atît de ciudată și pe alocuri ermetică, țîșnită din bolgiile sufletului neliniștit, se cern cîteva zeci de fraze confesive pe subiectul neîmpăcatei dizarmonii cu lumea și pe acela al ultimelor convingeri legate de religie și cler. Primul cîștig al lecturii scrisorilor a fost că ne-am explicat, în bună parte, atît mecanismul de producere cît și funcția distructivă, deci mai mult decît discreditantă a grotescului arghezian. (Acum se vede că etichetarea satirică apare cu totul convențională și insuficientă). Nu numai că e distrus violent «obiectul» reflectat, dar este elogiat sau valorizat cu îngăduință opusul lui, producînd o «inversiune axiologică». (Astfel stau lucrurile în *Poarta neagră*). Situația paradoxală este excelent definită într-o maximă a lui La Rochefoucauld: «*Ura față de favoriți nu este altceva decît dragostea față de favoare. Ciuda de a nu ne bucura de ea își găsește mîngîierea și se alină prin disprețul pe care îl arătăm față de cei ce o au, și, neputînd să le smulgem ceea ce le atrage aprecierile întregii lumi, le refuzăm aprecierile noastre*»[9].

Și atitudinea deformatoare a pamfletarului Arghezi se clarifică a fi alimentată de un puternic resentiment înțeles ca tendință de a devaloriza o stare dorită, dar inaccesibilă și inatacabilă pe altă cale. Așa este exemplul creștinismului, care valorizează sărăcia (inclusiv a spiritului), umilința, mizeria, într-o lume în care valoarea era echivalentă cu bogăția, cultivarea spiritului, luxul etc. Deci resentimentarul creștin își inhibă orice manifestare de agresivitate directă la adresa celor care sînt ceea ce inconștient ar fi dorit și el să fie. Or, Arghezi, cel evadat repede din frînele dogmei creștine, conștientizează, și exprimă chiar, sentimentul de inferioritate față de clasa socială în care el nu avea acces; și nu numai atît: și-l descarcă prin supapa de agresivitate verbală oferită de pamfletul violent. Dar prin aceasta dorința de răzbunare nu se stinge, așa cum s-ar întîmpla cu o personalitate medie. Resursele lui de ură erau nesecate și au permis conturarea, cam imperfectă de altfel, a unui fenomen resentimentar. Simpla refulare a aspirației nu era potrivită personalității sale puternice. Gestul de a goli de valoare lumea dorită, suprimă sau slăbește temporar «*tensiunea dintre dorință și neputință*». Funcția reparatoare a gestului cu efect temporar de reglare face ca procedeul să fie periodic reluat. Reiterarea antrenează noi energii negativiste stimulate de conștiința propriilor resurse spirituale nevalorizate în condițiile date. «*Avantajul material al proștilor*» este mereu incriminat.

Mai ales în lumea spiritului, a artelor, observa Nietzsche în eseul *Omenesc, prea omenesc*, starea de suflet resentimentară naște valori[10]. În artă, fenomenologia resentimentului cunoaște mai multe nuanțe; una dintre acestea fiind, în parte, arta grotescă. Receptarea grotescă a lumii este artă creatoare, acceptată ca atare, necesară în dialectica potențării sublimului, apreciată pentru îndrăzneala de a arunca o lumină crudă spre fața nevăzută a lumii. Nu se poate afirma că arta lui Arghezi s-a născut din resentimentul inteligentului, dar o bună parte a carieri este marcată de el.

Vom selecta din scrisorile răzvrătitului monah fragmente cu valoare de document psihologic ce dezvăluie fondul din care se va naște proza grotescă distructivă. Într-una din primele scrisori, ierodiaconul Iosif Tedorescu (nu semna încă T. Arghezi), în rînduri autoanalitice înveninate îi spune Aretiei că el este un *minus* nu un *plus*, că în epocă, «*acesta* (plusul) *este apanajul unei* caste cu care molecula mea nu se atinge decît agresiv. *O condițiune de-a suporta durerile acestei văi de plîngere* [...] *Și simțim, într-acest cimitir din conștiință, dezagregări fundamentale* [...] *simțim aureole care se centrifug;* carnea multor idealuri și mituri interne, căzînd bucăți, opărită de calciul actualității *și al convențiunilor...*» (s.n.). Fără comentarii, fraza trebuie citită și recitită. E mai mult decît o autodefinire a resentimentului. Autoanaliza e dură, încrîncenat de precisă, vom reveni asupra ei. Faptul că tînărul și-a ales o persoană căreia să-i trimită astfel de scrisori e un pretext. El avea nevoie de un alter-ego, un confesor din afara cinului

[7] *Tudor Arghezi: autoportret prin corespondență*, Eminescu, București, 1982.

[8] Tudor Arghezi, *Scrieri*, 14, E.P.L., București, 1967.

[9] La Rochefoucauld, *Maxime și reflecții*, Minerva, București, 1972, p. 19.

[10] *Apud* Vasile Dem. Zamfirescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care să-i stimuleze autoanaliza. Scriind își autodefinea imaginea interioară și se elibera de ea lăsînd-o posterității, deliberat, ca «amintire» (*«Odrasla vie-a crimei tuturor»*). Cu evidente prefaceri ale resentimentului creștin, el scria pasionat într-un loc: *«Eu nu sînt un nemulțumit (insist), ci un tribun sufletesc al logicei. Mă satisface un gheroc și o felie de pîine; nu vinez nimic din ceea ce îmbată generațiile stupide ale istoriei, decît în folosul dreptei judecăți. Ei sînt unul și gîndurile mele altul* [...] *Restul lumii e o mlaștină, dar datoria noastră care zilnic comite păcatul ticăloșiei este să bătătorim zmîrcul și să clădim ceva* [...]». Pe astfel de convingeri se întemeiază antiutopia[11] *Tabletelor din Țara de Kuty*, închinate ostentativ lui Rabelais, marele reprezentant al grotescului de altă factură, în literatura Renașterii franceze. În *Tablete*, într-o proză à la Urmuz, Arghezi șarjează alogismul și absurdul descoperite de conștiință. Manifestul revoltatului care nu admite decît supremația inteligenței e prea răspicat ca să nu-l credem: *«Eu, decisiv, sînt vrăjmașul jurat al lucrurilor existente (astăzi) și realitatea omului în toate drepturile lui e pivotul meu de acțiune* [...] *Se cuvine ca în viață să nu mințim și să ne zbatem pentru răsturnarea unei supremații schiloade!»* (Scrisori).

Revenind la scrisori, se observă că motivele resentimentului ies mai bine la iveală pe măsură ce reticențele confesiunii slăbesc. Punctele obscure ale biografiei interioare sînt declarat lămurite: *«Vreau să mă cunoașteți cum sînt, în lumea care se crucifică falsului numai spre izbînda personală»*, iar eu, cu *«zdreanța mea nervurată trăiesc într-alte văzduhuri»*, (aici citează finalul *Luceafărului* eminescian) și mai departe: *«...societatea-ntreagă, în multiplele și variatele ei nuanțe are în mine un adversar oribil...»*. În alt loc, pe aceeași temă, se autointitulează *«vrăjmaș oribil al întregii existențe»*, și totodată trădează un complex bazat pe *«extraordinare lipsuri și inferiorități»*, vorbește de o nesiguranță figurată literar într-o *«meduză care-i mestecă inima și inteligența»*. Aliniat expresionismului contemporan, deci generației sale spirituale, Arghezi se dezice de ideal sub presiunea sentimentului alienării: *«Idealitatea distruge omul*, scria el. *Tristețea pompează energia și o risipă; filosofia distructivă îți lămurește că totul e o simplă relativitate; lumea ți-e străină, tu ești clădit altfel...»*. Spovedania atinge o culme acolo unde viitorul pamfletar își analizează lucid propria natură atît de relațiile cu ceilalți: *«...am o viermăraie de inamiciții în toate rangurile societății, al cărei membru mă fac legile* [...] *Puroiul urei dobitocești curge și trece dincolo de neamul meu prin sînge* [...] *sînt sălbatec de independent; sufletul meu* [...] *e fatal anarhic* [...] *Firea mea atrage atacul lașității și al idioatei inferiorități — și pe loc îl și strivește* [...] *Scufund în magazinul meu intern, cu borcane colorate și palete — aleg tonul convenabil unui individ și într-o clipire de pleoape, îl stigmatizez»*. În această confesiune de atelier se limpezește formula de supraviețuire specific arghezian: agresivitatea pamfletară și stigmatizarea grotească. Definit ca *«joc cu absurdul»*[12], grotescul vizează o lume alienată pe care artistul o percepe, declară că nu consimte la ea, o acuză și o ucide spre a nu-i cădea victimă, luptîndu-se violent cu propria slăbiciune de a fi rîvnit la *«bunurile»* ei.

Tînărul monah căuta cea mai rodnică *«linie de urmat* [...] *în epilepsia vremurilor ce viețuim»*. Totul îl *«dezgustă zilnic»* și îl îndeamnă la renegare. Îi reproșa partenerei de corespondență: *«nu cunoașteți viața mea — e un capitol important care v-ar orienta către ideile mele* [...] *În comerț vecinic cu mine însumi am trăit pagini de senzații colosale:* negre *și* cristaline» (s.n.). Tensiunea grotescului spre sublim, mai înainte discutată, iat-o mărturisită poetic: *«...las bestia umană în văgăunile meschinăriei cotidiene și ating vîrfurile fine și escaladate numai de zefiri și iluziuni* [...] *spre care un suflet personal și limpede urcă la fel cu nebulozitățile rătăcitoare în claritatea infinitului»*.

În figura retorică a preteriției atrage atenția, într-un mod caracteristic, asupra sublimării eului cristalin din tenebrele propriei lumi, interioare. Încît, dintru început, la temelia scrisului arghezian se așează două serii de conflicte conștientizate: cel cu lumea exterioară și cel ivit în *«solitudinea turburată»* a propriului suflet satanic. Fără să se fi arătat amator de orientale, alege floarea de lotus ca simbol al purității: *«Această frugală fotografiere, scrie el, o fac nu pentru afirmarea vreunor calități ale mele pe care le regret amărît în mare doliu* [...] *nevoia de adevăr e adesea o demi-nebunie, dar*, în veninul personalității tale te dezvolți ca o floare de lotus într-o undă miazmată» (s.n.), locuită de monștri. Această idee a sublimării frumosului pur din grotesc stă la baza romanului *Lina*.

[11] Inscrierea între antiutopii («utopii negative») o face N. Manolescu în *Arca lui Noe*, III, Minerva, București, 1983.

[12] W. Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg, 1957, trad. engleză, *The Grotesque*, Indiana, University Press, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drept prefață la *Icoane de lemn* (galerie de portrete, în parte grotești, ale unor monahi și ierarhi ai vieții monahale) ar trebui considerate fragmente întregi din aceleași scrisori. Inițiatul divulgă *«falimentul colosal»* și dezgustul rezultat din contractul său cu biserica. Pe frontispiciul *Icoanelor...* poate oricînd să fie încrustată mărturia: *«...pînă-n fund cunoscui bestialitatea sulemenită cu fardul credinței»*. Între acest strigăt și portretele brutal demistificatoare din interiorul volumului, diferența nu e decît de detalii. În mod excepțional, aici grotescul scatologic și cel al diformităților anatomice produse de viciu și decrepitudine (*Tîbia ruptă* și alte «icoane») este dublat de grotescul umoristico-parodic (*Între frați*, *Vecernii*, *Lipsa de moaște* etc.). Oricare ar fi mijloacele deformării, funcția discreditantă a vieții clericale se menține. Genul de grotesc care provoacă rîsul amintește de un Creangă crescut din anecdota folclorică pe teme monahale.

Fără să fi depășit prin reluare indiscreția publicării lor, psihologic vorbind, scrisorile sînt o revelație. După extrasele oferite — și încă n-au fost epuizate posibilitățile lor de a ilustra — ușor se poate conchide că aceste texte epistolare înfăptuiesc singure o hermeneutică de ordin psihologic, substituindu-se și descurajînd parcă orice încercare prea asiduă de a demonta resorturile subiective ale grotescului arghezian. Scriitorul spune despre el totul și încă ceva în plus ce nu poate fi ignorat.

Literarizat, mărturii prețioase în această ordine va mai face și în tableta-epilog *O războinare* din viziunea antiutopică asupra imaginarei țări numită Kuty. În *Tablete*, viziunea grotescă atinge la modul caricaturii dezgustătoare în primul rînd oamenii, ca înfățișare, mentalitate și moravuri. Instituțiile, «cultura», viața «literară» sînt supuse devalorizării. Ironia și stilul șocant ca instrument al sensului, sînt minuite cu mare precizie distructivă. În profunzime scriitura e de o violență rară, materializînd revolta artistului în fața absurdului, aici localizat în univers social. Iar surpriza și violența sînt atribute esențiale ale grotescului (Kayser). Alogismul stilului vizează absurditatea acestui univers. A se reciti tableta *Eroica*. Însă alogismul frazei, procedeu al grotescului rafinat», à la Urmuz, nu e decît sporadic la Arghezi. Cuvîntul dur al grotescului violent» este la el mai frecvent.

Multe urme arată că Arghezi trecuse prin școala *Scrisorilor persane* sau prin cea a lui *Ubu*. Cu deosebire că în Kuty rege este Butcubu, locul lui madame Ubu îl ia «Prezidenta» cu anatomia hidos încărcată, iar saltimbancii sînt caricaturi de intelectuali. Să ni se ierte ieșirea în afara jocului alegoric deformant, dar pe lîngă că aluzia e prea transparentă, e și neîngăduit de nedreaptă caricaturizarea lui Iorga (*În preistoric*) și Mihail Dragomirescu (*Mya Lak*), fără să mai amintim de alți «clovni». Se poate vorbi de un anumit patetism al viziunii în negativ, *«ochii sufletului»* văd amplificat doar minusul lumii, îl detaliază pamfletar. E aceeași «privire» a frustratului care a redimensionat negator universul *Istoriei ieroglifice*.

La calitatea viziunii grotești contribuie starea tensională creată între artist și obiectul reflectat, o gravă stare de conflict. Artistul *«distruge ordinea existentă»* recreează *«noul Stat»* al *«lumii pe dos»* în care «ciceronele» celor veniți din afară (naratorul, Kuik și Mnir) este Cocoșatul, cartea de vizită, emblema cetății hilare. Incitată de obiectul negat, starea de spirit a scriitorului — lămurită cu asupra de măsură în epilogul amintit — influențează puțin psihologia și, în general, spiritul receptării prin lectură. Devenim neîncrezători, suspicioși și dispuși la analogii cu lumea noastră, amuzați chiar de această posibilitate, dar niciodată înspăimîntați deși grotescul e înstăpînit pretutindeni. Autorul nu reușește să ne impună subiectul dezgustului său, noi îl avem pe al nostru, prin substituire. Răzbate în acest stil al receptării ceva din străvechiul spirit anecdotic al pămîntului nostru? Ruskin ar fi spus că are de a face, aici, cu un grotesc inautentic fals, *«rezultatul încordării maxime a unui spirit frivol»*[13], de vreme ce nu emoționează puternic. Sîntem în universul unei antiutopii balcanice produsă prin îngroșarea fibrei ironice, mai degajată însă, din exagerarea caragialescă. Atmosfera rămîne ca un halou al povestitorului, o vedem din afară; fără să ne rămînă străină, nu ne-o însușim, nu ne modifică profund, chiar dacă demonul lui Argehzi continuă să bîntuie viguros.

Mecanismul psihologic al producerii imaginii caricatural-grotești, din *Tablete* și din toate textele argheziene de acest gen, este demonstrat cu *«lama cuțitului»*. Complexul resentimentar este conștientizat în vocabularul cel mai direct, la persoana întîia, cu un orgoliu aproape cinic afișat în opoziție, cum nici un scriitor din literatura noastră n-a făcut-o, nici pînă la, nici după Arghezi. Încercarea de mistifi-

[13] J. Ruskin, *Însemnări despre artă*, București, 1968. Aici, toată teoria conceptului de grotesc, distincțiile și clasificările se reazemă pe opera lui Dante.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care din debutul acestei ultime tablete descoperă mai mult decît acoperă adevărul că ni se schițează traiectul autobiografic al autorului cărții: «*Romancierul Dehora, intervievat de noi cîndva, ne-a povestit...*» cum a devenit fără voie scriitor de literatură. Încercarea de a literariza e mimată, face parte din strategia naratorului. Se vede trucajul. De aceea textul ne apare ca o confesiune a autorului despre el însuși, o istorie a războiului declarat societății ulcerate de vicii. Procesul instalării resentimentului e disecat sistematic, începînd de la credulitatea «*școlarului sărac*» înlocuită treptat de contrarietatea iscată din neconcordanța între știința cărții și lecția vieții. «*Primele dovezi ale dezechilibrului social* — spune el — *m-au supărat. Am văzut în copilărie trecînd prin școală cu certificate bune băieți bine situați și totdeauna înaintea mea, cu teze împrumutate de mine și cu îndrumări luate din silințele mele...*»[14]. Tensiunea confesiunii crește, mînia începe să se descarce la nivelul vocabularului de violență sporită. Jurist în formare (devenire semnificativă în ordinea unei experiențe ce-i va da dreptul să anatemizeze societatea) și profesor de ocazie, Dehora dă lecții «*copiilor timpiți din politică și bursă*». Toți aceștia i-au luat-o înainte. E aruncat în provincie pentru că n-a «*leșinat dinaintea fanfaronadei retorice* [...] *a ministrului Dreptății*». Stilul pamfletar e cerut de vehemența atitudinii: «*În capitală* [...] *mi-am găsit colegii cei mai proști plasați în locuri înalte, proprietari de palate și înrudiți, prin căsătorie, cu niște bărbați atît de abstract înălțați în erarhia socială, încît neîndrăznind să le atribuie organele vulgare de lăcomie...*». Este lucid marcat momentul maxim al crizei spirituale a revoltatului eșuat și în postura de tribun al dreptății. Întregul text e antologic pentru duritatea pamfletului în care se investește cel transformat în victima «*crimei tuturor*». Selectăm totuși: «*M-am întrebat, atunci, ce fel de dreptăți și simbole apăr eu* [...] *în societate, și m-am rupt din dregătoria mea* [...] *m-am suit pe un scaun și am vorbit, îndemnînd pe cîți puteau simți ca mine să ne stringem laolaltă. Toată lumea s-a strîmbat de rîs. Unul avea de apărat un tripou* [...] *fiecare avea de lichidat o tîcăloșie* [...] *M-am dus la prietenii mei parveniți, și au rîs. M-am dus la inteligenți: au rîs. Am vizitat pe visători, pe revoltați, firile drepte și amenințătoare: i-am găsit ospătîndu-se în jurul celui mai gangrenos dintre excremente...*». Și astfel, violențele de limbaj, semnificant pentru atitudinea critică, se închid în cadența retoricii biblice a psalmistului. Inadaptatul se autodefinește: «*Mai aveam un rost în încăperea timpului meu? Mi-am găsit unul. Începui să povestesc...*». Disecția cauzelor prăbușirii psihice și a transmutării credinței în resentiment explică orientarea spre un alt teren de realizare: literatura: Scrisul său are o intenție punitivă (cum amenința «poetic» în *Testament*), urmărind victimele pe rînd: «*lipind pe biciul meu de hîrtie încleită, din zece mii de muște, din zbor, cîte una*» (s.n.). În punctul ei culminant de formulare a crezului social, tableta *O răzbunare* readuce în memorie alte fraze, pe aceeași temă, din scrisori. Tema e divorțul de societate: «*Eu împlinesc o datorie, care îmi comandă să nu particip cu o beatitudine criminală la răsfățul social. Nu sînt un scriitor, sînt un om care se răzbună că a fost mințit...*». Declarația evoluează după teoria psihologică a resentimentului. Pentru subiectul creator, eliberarea în scris a resentimentului are valoare psihoterapeutică, aduce consolare, conștientizată chiar și ea: «*Și acest meșteșug nou al meu, continuat fără vanitate* (sic!) *îmi procură mulțumiri*». Sînt interesante, ca semne ale egoismului auctorial, și afirmațiile despre cititorul paginilor șocante, dar ele nu au o semnificație, cel puțin imediată, în argumentarea noastră despre Arghezi resentimentarul.

Argumente convergente cu cele extrase din textele avute în vedere am fi putut scoate atît din biografia scriitorului, cît și din alte opere, dar ele nu erau de o noutate absolută. Tot așa ne-ar fi atras un studiu aparte privind registrul stilistic al grotescului realizat de un mare talent al cuvîntului. La nivel lingvistic intenția se realizează în jocuri de cuvinte, topică inversată, onomatopei, cuvinte inventate pentru efecte sonore, nonsensuri, alogisme, argotisme etc. Se asociază o retorică specifică a hiperbolei, comparației, ironiei și altele. Conștiința absurdului și a «*nonsensului imanent al lumii*» ca și la Bacovia, generează în opera lui Arghezi grotescul care pune în evidență absurdul. Numai că autorul *Florilor de mucegai* nu pare să fie prea mult preocupat de ontologic în liniile lui cele mai general umane, cît este absorbit de existența lui, ca subiect creator «*vrăjmaș oribil*» al societății, ea însăși de «încărcătură resentimentară»[15]. Sursa resentimentului nici nu mai poate fi controversată, ea vine din afara personalității. De altfel, preexistența grotescului în esența lumii și rolul lui fecund în arte, salvîndu-le

[14] T. Arghezi, *Scrieri*, 14, vol. citat, p. 203 și alte extrase din pagina următoare.

[15] La V. Dem. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 112, după *Max Scheler, contra Nitzsche*, se face o teorie a rădăcinii sociale a resentimentului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de primejdia monotoniei, fuseseră teoretizate încă în secolul trecut de Hugo (Prefața la *Cromwell*), de Ruskin (*Însemnări despre artă*) și Baudelaire (*De l'esence du rire...*). Psihologii și autorii moralelor au deschis orizontul interpretării unui anumit gen de grotesc în literatură cu teoria resentimentului. E vorba nu de grotescul ghiduș, comic sau fantastic, ci de grotescul violent, «ignobil», cum îl numea Ruskin, scandalos adesea în limbaj, așa cum l-a cultivat Arghezi, fără să-și ascundă resentimentul și intenția discreditantă. Profund subiectiv, obsedat de «inferiorități», el *«izbăvește-nceț, pedepsitor»*.

Elvira SOROHAN

NICHITA STĂNESCU, POET «COSMIC»

O psihologie a cunoașterii și a limbajului poetic*

I. Ontologia

Nichita Stănescu scrie o poezie «cosmică». Pentru el centrul universului nu este în om, ci pretutindeni unde se afirmă un mod de a fi: piatră, plantă, celulă, organ, cuvînt. Poetul contrazice copernician evidențele: *«bunul simț așază omul în centrul existenței, declarîndu-l superior tuturor celorlalte regnuri și specii»*, dar în pofida acestei păreri *«este o egalitate între toate formele de viață terestre, o complementaritate»* (Copernic sau reintegrarea în Cosmos, *Dintr-un abecedar marțian*). Viziunea lui democratică asupra existenței consonează cu a biologilor. Nu se mai postulează, azi, dreptul exclusiv al omului de a avea conduite inteligente[1]. Informația fiind condiție a vieții, comunicarea este un proces universal. Creatorul are cele mai întinse valențe: *«— Am ajuns să vorbesc cu toate animalele; / — mă port de parcă aș fi cosmic;»* (Scurtă vorbire, *Măreția frigului*)[2]. Lumea se înfiripă prin «blocarea» energiei luminoase, toate ființările au identitate de substanță. Se postulează: *«Orice obiect este o formă de lumină oprită într-o structură»* (Timpul ca lumină, *Dintr-un abecedar marțian*). Asemănarea permite înțelegerea empatetică: *«E bine să fii invitatul caprelor / E și mai bine să fii invitatul cailor.»/ Dacă-ți este foarte foame, și ești în stare să vorbești / cu dreptate și leneș, ai putea să fii invitatul pietrelor / la masa tăcerii de piatră. / Dar cel mai bine ar fi să poți să fii mosafirul Zeului.»* (Învățăturile cuiva către fiul său, *Epica magna*). În Roata Vieții formele se deovdesc interșanjabile, eul un invariant ce le înzestrează cu memorie: *«Călător sunt prin viață; / egal sunt cu tot ceea ce este, — / de la pește la pasăre, / de la iarbă la zarzăre, de la capră la iepure, — / toate acestea le sunt, clipă de clipă. / Fiecare-n alt timp, / și fiecare, fiind dăruit cu toată memoria / cuvîncioasă a celui ce se mișcă.»* (Metamorfozele, *Epica magna*). Raportate la sisteme de referință diferite, obiectele cosmice dezvăluie determinări distincte. Atributele sînt proiecții ale obiectului în «lumile simultane». Existența totală, «sferică», se simbolizează printr-o integrală, rezultă dintr-o continuificare: *«Nu pot să cred că frunza e verde și atît. / În lumea simultană ea este ahov / și-n cealaltă lume simultană este sirip / și-n cealaltă lume este ep / în cealaltă up / și-n toate celelalte este cum este/ ca să se adune, cu toatele la un loc/ și să nască o sferă.»* (Certarea lui Euclid; *Laus Ptolemaei*). Ontologia poetică implică o trecere între lumi — eul alunecă de la o existență la alta: *«Pe negîndite am ajuns / să și vorbesc o altă limbă / și pasul din gre-*

---

* Ne-am propus să demonstrăm în acest studiu că Nichita Stănescu este o conștiință autentic implicată, înrudită în spirit cu epistemologii, biologii, fizicienii, cu toți gînditorii sensibil la „punctele fierbinți" ale lumii noastre. Am analizat expresia verbală a acestei subiectivități drept un limbaj poetic justificat și necesar și nu ca pe un joc facil cu vorbele, capabil a crea «școală» și a zămisli epigoni.

[1] *«Fără îndoială că inteligența celorlalte animale nu este [...] o inteligență de lux, cum este a omului. Ea corespunde cerințelor vitale ale posesorului, dar este incontestabil inteligență». «Dacă pentru viața unei furnici ar fi fost nevoie de capacitatea de a face, spre exemplu, calcule integrale, atunci, cu siguranță că ar fi avut-o»* (Dumitru Constantin, *Inteligența materiei*, Editura Militară, București, 1981).

[2] Citatele au fost selectate din ediția Nichita Stănescu *Ordinea cuvintelor* vol. I și II, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Editura Cartea Românească, 1985, și din volumul Nichita Stănescu, *Respirări*, Editura Sport-Turism, București, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

seală, stins, / să calce-o coajă de planetă — / desigur alta, ridicînd / o aură de somn, concretă. » (Toamnă, *Oul și sfera*). Legile optice nu mai sînt newtoniene: «*Privirea nu era dreaptă, dimpotrivă / putea ocoli, putea traversa / colțul cu stîlp, întunecată ogivă*». Se amestecă regnurile și clasele: «*La despărțire mi-ai făcut un semn amical / cu mîna foșnind ca o frunză. Sufletul de paianjen, sufletul de cal / se destramă încet ca o pînză*» (Memoria asasină, *Necuvintele*). Somnul, interval al morții și renașterii, substitut al procreației[3] se relevă moment al metamorfozelor: «*Să nu adorm. Să nu adormi... / Cine știe în ce putem să ne trezim, / cine știe în cine...* » (Cosmografia, sau cîntec de leagăn, *Laus Ptolemei*). Alăturarea interogativelor «cine», «ce» acordă aici statute de existență egale animatului și inanimatului. Identificarea mineral-organic reprezintă o constantă a poeziei stănesciene. Întîlnim un precedent în istoria biologiei. În 1939, Mircea Eliade scria despre cercetările originale ale biologului indian Jagadish Bhose: «*În Europa, unitatea lumii a fost obținută pe baza ei neorganică, inertă, moartă;* [...] *E o solidarizare cu partea inertă a lumii. Bhose, dimpotrivă, obține această identitate prin viață, nu prin moarte* (s.a.). *Experimentele lui dovedesc viață nervoasă în plante, iar nu viață vegetativă în animale; și dovedesc capriciu și libertate în atitudinea mineralelor (mineral behaviour), iar nu conduită minerală în viața plantelor*». «*Sînt minerale care se supără și se împotrivesc transmisiei electricității, după cum sînt cristale care reflectă sau refractă lumina în raport cu buna sau reaua lor dispoziție*[4].

Într-o lume cu centrul pretutindeni și nicăieri, se poate afirma — prin extrapolare — identitatea de poziție a concretului și abstractului, a părții și a întregului. Asemeni unui copil la care nu s-a desăvîrșit integrarea eului corporal, poetul dialoghează cu părțile corpului, atribuindu-le intenționalitate ori tendințe expansioniste: «*Nu vrei să cumperi un cîine? m-a întrebat îngerul / în timp ce inima mea / dădea din sînge ca dintr-o coadă*» (A cumpăra un cîine, *Belgradul în cinci prieteni*); «*El era un singur ochi peste tot, / o singură gură de jur împrejur, / un singur piept peste tot, / o singură frunte de jur împrejur* (Nod 5, *Noduri și semne*). Pentru a descifra constructele poetice stănesciene este nevoie să cunoaștem viziunea sa asupra relațiilor dintre natură, om-societate, idei. Se postulează trei spații: cel natural, reflectat de știință, cel artificial (omul și spațiul social), reflectat de politică, și cel abstract, reflectat de artă. Ideea exprimă spațiul abstract și translează naturalul spre artificial, iar artificialul spre abstract. Cele trei spații au un interval de intersecție în *corpul ideilor*. Se contaminează în zona comună (Despre corpul alergic al ideilor, *Dintr-un abecedar marțian*). Astfel ia naștere «*ideea cu gură*», în acest mod se amestecă abstractul cu concretul, realul cu adevăratul și cu imaginarul, identicul cu individualul. Poetul afirmă cu naturalețe: «*Noi nu vrem să fim geniali, / noi vrem să fim trimbulinzi, / legați cu o tremurată culoare / în față, la volan, de oglinzi, / mereu balansînd spre-un adînc, / și el mereu în mutare, / gonind pe șoseaua substantivelor / din declinare în declinare.* / (Cîntec în doi, *Necuvintele*). Realitatea naturală are o analogie de structură cu formele lingvistice: «*Cuvintele se roteau, se roteau între noi / înainte și înapoi, și cu cît te iubeam mai mult, cu atît / repetam, într-un vîrtej aproape văzut, / structura materiei, de la-nceput*». (Poveste sentimentală, *O viziune a sentimentelor*). Prin medierea sentimentului, spațiul abstract devine matrice pentru cel natural, într-o relație de înrudire cu semn schimbat: «*Muzica alegea din mine, ca un magnet, / sentimentul arămiu, sentimentul violet. / Le ridica în sus ca pe niște fire / de tarbă-n încolțire*». «*Și cine veghea putea să zărească / un cîmp arămiu, un cîmp violet*» (Muzica, *Dreptul la timp*). Se extrapolează calități ale lumii organice în lumea ideilor și cuvintele dobîndesc o morfologie animală: «*cuvinte, cu ochi și cu frunte și păr / una într-alta, și unul în celălalt*» (Foamea de cuvinte, *Oul și sfera*). Ochiul, atribut universal, leagă formele de existență: «*Pietrele deschid un ochi de piatră, / oasele deschid un ochi de os /.* [...]. *E un schimb de ochi mereu în aer*». (Orologiu cu statui, *Oul și sfera*). Analogic, omul este pentru zei ceea ce florile sînt pentru om: «*pînă cînd mă și întreb dacă zeul / la sărbătoarea lui / nu-i dăruiește zeiței capul meu / ca pe o floare retezată / și moartea mea / ca pe o amintire de neuitat*»(Mulțimea, *Postume*). Amestecul celor trei spații generează confuzii antecedent — consecvent, inversări de poziție ontologică și epistemică: «*... un ciob de amforă / al cărei vin l-am băut chiar eu / și al cărei lut e chiar mîna mea.* /[...] *Văd un vultur marin / dar poate / că eu sunt văzut de el, — / poate că el vede un vultur marin*» (Nod 13, *Noduri și semne*).

Prin combinări abstract-concret, transferuri de la concret la concret, de la întreg la parte poeziei i se atribuie predicate ale umanului: «*Poezia este ochiul care plînge. / Ea este umărul care plînge, / ochiul umărului care plînge. / Ea este mîna care plînge, / Ochiul mîinii care plînge / Ea este talpa care plînge, / ochiul călciiului care plînge.*» (Poezia, *Necuvintele*).

Foamea, legitate a lumii organice, se proiectează în spațiul abstract al ideilor: «*Ea are gură-n călcîie. / Ea se hrănește mergînd / pe muchia unde materia / se schimbă în gînd.* [...] *Eu*

[3] Psihanalitic, somnul este substituit al actului sexual.
[4] *Plantele lui Jagadish Bhose*, în Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Editura Vremea, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sînt mîncarea unei ființe. [...] *Sînt devorat. Ultimele le aud sfărîmîndu-se-n dinți / cuvintele mele, / ca niște oase ale foștilor părinți*». (Ideea cu gură, *Obiecte cosmice*). Antipodul procedeului poetic de îmbogățire a determinărilor unui spațiu prin contaminare cu celelalte îl reprezintă epurarea de predicate a unei stări. Aceasta se abstractizează, rămîne ființare pură: «*Pentru ceea ce există, nu am / decît existență*» (Încercarea lui Iov, *Opere imperfecte*; viața «*Este pur și simplu*» (Ce este viața? Cînd începe și încotro se îndreaptă?, *Necuvintele*), «*cel mai miraculos fapt al existenței / este faptul că este*» (Învățăturile cuiva către fiul său, *Epica magna*).

În proza poetică (Înavuțirea lucrurilor, *Dintr-un abecedar marțian*) Nichita Stănescu se explică: «*A spune că iarba este verde mi se pare o înmulțire în existență, a ierbii, față de faptul că ea numai și numai este și atît. O îmbogățire a ei prin simțurile mele*».

Predicat de maximă generalitate și abstracțiune, *există* îndeplinește rol identificator, ridică la rang de sistem caruselul temporal al metamorfozelor: «*Există o singură viață mare / la care noi participăm; / fiind tot timpul, unul-altul, / și altcineva fiind mereu, / singuratecul care este*» (Metamorfozele *Epica magna*). Schimbarea stării ontologice seamănă transmutațiilor microparticulelor: «*Ceea ce oamenii știu și nu știu e faptul cu ei se transformă atît de repede din materie în cîmp și din cîmp în materie, încît par a fi împărțiți în aceste două*» (*Dintr-un abecedar marțian*).

În acest peisaj ontologic, relația cu transcendența îmbracă forme multiple, unele contradictorii. Poetul caută o divinitate care refuză ori nu poate să se mai arate: «*Rămîn ce-am fost, un tron de rege / din care ai plecat de mult*» (Estompare, *În dulcele stil clasic*); «*Nu-i sens, doamne, nu-i înțelegere / să-mi alerge pe zăpada auzului* [...] *Singur și mut ca limba smulsă / vreau un cuvînt, doar un cuvînt cu sens / în vremea vieții mele scursă / și de eres*» (Voci de mulți oameni, *În dulcele stil clasic*). Cînd se bănuiește un sens, el nu poate fi descifrat cu puterile omenești: «*O ,de-aș putea să deslușesc / aceste stranii alfabete*» (Lecția de citire, *Măreția frigului*); «*Spune-mi, poate că tu ești / dumnezeu / și nu vrei, iarbă, să îmi spui și mă disprețuiești că nu sînt / verde*»(Plus unu mai puțin, *Măreția frigului*). Divinitatea ce nu se lasă văzută, nici înțeleasă, refuză comunicarea cu cel ce există spre a o afirma. «*Îți scriu cu trupul meu viața, / și mersul stelelor ți-l scriu* [...] *Tu ombilic din care curge/vorbirea numai altor guri / fără să știm unde ne duce / în care dalbe viituri*» (Testament, *Obiecte cosmice*). Se pierde rațiunea suficientă a faptelor omenești: «*Ah, am crezut că exist / pentru cuvîntul care trebuia să-l bei / fără să-ți fie sete!...* [...] *De ce ai mai făcut piatra stătută, / să fie — / și de ce m-ai mai făcut / să zbor cu aripi, deasupra ei, de ce?* (De ce?, *Epica magna*). Jertfa este respinsă: «*Noi nu sîntem. Ce arvună / și ce stare mult prea bună — de a fi soi de mîncare / la un bot căscat, de zare*» (Feluri, *În dulcele stil clasic*); «*El ne-a făcut ca să ne umilească,/ a dat cu merele păcatului în noi*» (De o vină pe care noi nu o știm, *Operele imperfecte*). Se naște îndoiala relativistă asupra existenței unui transcendent: «*Nu, tu nu ești, nu, nu există* / în timpu-n care sunt și sunt. / (s.n.) / *Pămîntul nu e ou, el nu va naște din pămînt, pămînt*» (EGG, *Laus Ptolemaei*). Îndoiala se încarcă de revoltă: «*Absență murdară și așteptare / disperată. / În lipsa ta s-au născut / Cifrele și zeii*» (Cîntec, *Epica magna*). Omul se vede condamnat la a se mulțumi cu substitute: «*De îndată vor pune în rană un zeu, / ca peste tot, ca pretutindeni, / vor așeza acolo un zeu / ca să ne închinăm lui, pentru că el / apără tot ceea ce se desparte de sine*» (Elegia a doua, getica, *11 elegii*). Îngerii, vulturii, poartă mesajele divine. Se întrezărește cîte o aripă : «*Se surpă turla, zidul se crapă de viu / tu unde ești nezidito? / Orașul te-o fi asvîrlit și pe tine în sus / în aripa care — am văzut-o...*» (Legendă, *În dulcele stil clasic*). Îngerii străbat lumea cu detașare, împotriva voinței lor: «*tu, îngere, împins din rai / de-un vînt stîrnit, de-o apăsare / a vreunui gînd cu mult mai mare*» (Îngerul cu o carte în mîini, *Oul și sfera*). Alteori se implică, devin chiar violenți: «*A venit îngerul greoi ca un balaur / Mă izbea în sînge, în inimă și în cuvinte*» (Aterizarea, *Operele imperfecte*); se nutresc cu jertfe omenești: «*Dar va puți pămîntu-acesta-a iarbă / cînd unghiul lor va da să mă resoarbă / să le fiu punct în vîrful zburătorilor / prilej al faptului că mor / prilej al faptului că mai există / și după mine o zburare tristă*» (Exod, *Opere impersonale*).

Și totuși, sînt posibile clipe de credință simplă, de regresiune în spațiu și în timp. Oamenii scriu cu trupurile lor un sens transcendent: «*Noi stăteam ca niște cuvinte / alcătuind unii lîngă alții / un înțeles de frază / o vorbire întreruptă / a unei mari ființe*» (Invizibilul soare, *În dulcele stil clasic*). Ființa muritoare hrănește divinitatea: «*Ah, dar amplă limba ta, / ce pat dulce, ce saltea! / Dar și eu, sacră mîncare / Doamne-n burta dumitale*» (Hrana, *În dulcele stil clasic*). Dumnezeu coboară în lume sub înfățișări burlești: «*se aude Dumnezeu pe după codri lătrînd*» (Cîntec, *Operele imperfecte*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II. Cunoașterea — Atribute. Mecanisme. Interferențe

Formele cunoașterii. Nu se poate emite o aserțiune mai adecvată despre atitudinea de creator a lui Nichita Stănescu decît propria sa mărturisire: «*Eu construiesc misterul / nu îl admir*» (Defăimarea răului, *Epica magna*). El urmărește să atingă «starea zen»[5] în poezie, să acceadă de la intenționalul la neintenționalul, de la luciditate la viziune, printr-un travaliu îndelung asupra facultăților expresive. De aici consonanța între gîndurile sale despre scris și poezie însăși, precum și «manierismul» timpuriu al limbajului său poetic, devenit structură de profunzime, capabil să se exteriorizeze în dicteu automat. Nichita Stănescu reflexivul se întîlnește cu epistemologii atunci cînd proclamă activismul său cognitiv în raport cu lumea. Începînd de la Kant, problema aporturilor subiectului în cunoaștere apare în prim plan în preocupările tuturor teoreticienilor cunoașterii, oricare ar fi forma particulară în care ea se actualizează. Poetul clădește nu cu apă, pămînt, aer, foc, ci cu vibrații, culori, mirosuri, necuvinte, — elemente ale cunoașterii senzoriale și intelectuale. Un exemplu de analogie a poeziei și științei, ca modalitate cognitivă, ni-l oferă poemul *Săgetarea cerbului stretin și harponarea peștelui Vidros (Epica magna)*. În fizica microparticulelor, o dialectică a argumentării formale și a verificării experimentale a unei teorii presupune proiectarea aparatelor de măsură a unui obiect fizic pornind de la concepte, deci o instrumentalizare și o intelectualizare a actului perceptiv[6,7]. În ordinea poeziei, *Cerbul stretin* și *peștele vidros* sînt mai întîi «concepte poetice», constructe obținute prin augmentare și diminuare: «*Așa cum față de mișcarea petalelor florii / mișcarea omului pare iute ca raza, / iute ca raza față de mișcările omului / e alergarea cerbului stretin*»; «*așa cum față de mișcarea omului / mișcarea ierburilor pare încetă* / [...] *mai încet decît starea pe loc a pietrii / e rîul Vidros în care înoată peștele Vidros*». Vînarea acestor animale fabuloase se pregătește prin acomodarea simțurilor umane, a percepțiilor și reprezentărilor spațio-temporale: «*scurtîndu-ne lunile / și micșorîndu-ne cît punctul de nisip, anul!*» ori «*îndreptîndu-ne timpul și întinzînd secunda / ca apa vărsată pe lespede, iar ziua s-o lungim peste noapte!*». Asimilate în omenesc, li se atribuie aceeași funcționalitate: «*Din oasele lui* (cerbului stretin, n.n.) *să ne facem stîlpi de casă / din pielea lui, să ne facem acoperișe / iar carnea lui s-o mîncăm înlăuntru / la nuntă*»; «*Din oasele Vidrosului să ne facem stîlpi de casă / și din solzii lui, șindrilă, / iar carnea lui s-o mîncăm înlăuntru / la nuntă, vă zic*». Acomodarea structurilor de cunoaștere pentru «prinderea» acestor animale imaginare și asimilarea lor, consumarea după scheme specific umane seamănă dialecticii subtile a adaptării biologice și psihologice analizate de epistemologul și psihologul J. Piaget[8].

Pe Nichita Stănescu îl preocupă problema limitelor cunoașterii. Idealul este cunoașterea sferică, anti-discontinuă. Realul sferic (acea «*viață mare la care toți participăm*») este înregistrat ca discontinuu prin informațiile primite de la organele de simț. Această cunoaștere are «*coerență și structură*». În planul ideilor se exprimă astfel: dacă a=b și b=c, atunci a=c. Transpoziția implică identitatea lui *a* din prima egalitate cu *a* din a treia egalitate. Ea se supune principiului identității din logica aristotelică. Rolul cunoașterii prin sentiment și metaforă este de «*a complini discontinuitatea de percepție a structurii umane*». Ea naște în planul abstract ideile vagi, exprimate «matematic» astfel: a=b, a=c c≠b (Logica ideilor vagi, *Cîteva elemente de estetică*). Această structură presupune că *a* din prima relație este în același timp identic și diferit de *a* din a doua relație. Putem găsi un echivalent filosofic acestei matematici calitative. *Intuiția poetului surprinde relația dialectică identic-individual*, momentul depășirii opoziției lor. Regăsim această unitate în opoziție în fizica microcosmosului. O microparticulă, descrisă după legile macrocosmosului, trebuie să se situeze pe o anumită linie de univers (= mulțimea infinită a punctelor de univers, linie în care prezența particulei în fiecare punct, fiecare eveniment local, este cu precizie determinat de legea diferențialelor — calculînd diferențial fiind inversul celui integral). Aceasta presupune că particula este mereu identică cu ea însăși. Dar, întîmplător, o particulă poate «surpa» linia de univers. Se poate produce o transmutație (fără o cauză exterioară, formalizabilă într-o lege), o variație locală: particula își schimbă calitățile corpusculare și ondulatorii, «dispare», spre a reapărea cu altă poziție, impuls, masă, spin. Epistemologii au interpretat acest fenomen ca manifestare a materiei drept «*causa sui*». Transmutația este concomitent păstrare a identității în sensul cel mai abstract: ca ființare (viață a unei particule) și variație individuală (ființare cu alți parametri locali)[9]. Simplificînd lingvistic, simultaneitatea identității și a individualității ar fi analoagă celei a sintagmelor «este verde» și «este roșu»: iden-

---

[5] În formarea samurailor, «starea zen» reprezenta nivelul superior al deprinderilor de luptă, gradul cel mai înalt de automatizare ce-l puteau atinge.

[6] V. Tonoiu, *Dialectică și relativism*, Edit. Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

[7] Gaston Bachelard, *Dialectica spiritului științific modern*, vol. II (*Activitatea raționalistă a fizicii contemporane*), Edit. Științifică și Enciclopedică București, 1986.

[8] Jean Piaget, *Biologie și cunoaștere*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

[9] B. G. Kuznețov, *Rațiune și ființare*, Editura Politică, București, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titate prin «este»-le existențial, individualizare prin «este»-le copulativ. «Logica ideilor vagi» ne permite s-o interpretăm drept dialectică a identicului și individualului, dar și a continuului și discontinuului. Problema depășirii momentului discontinuu al cunoașterii nu-l preocupă doar pe poet. O regăsim în lucrări contemporane de epistemologie[10]. Partea de «automat» din psihicul nostru funcționează discontinuu, cuantificabil și modelabil pe computer, observă M. Drăgănescu. Universul este el însuși structurat discontinuu. Trebuie să apară un principiu material care să asigure integrarea, continuificarea imaginilor, timpului și stărilor noastre psihologice. La nivelul psihicului, acest rol îl îndeplinește cîmpul mintal, la nivelele fundamentale ale lumii, informateria. Informateria pură, nestructurată, oferă în contactul cu sistemul nervos central ceea ce noi interpretăm drept continuitate și durată. «*Acest principiu* — afirmă M. Drăgănescu — *ar trebui să ne permită structurări în nestructurat, posibilități de imaginație, invenție și creație, care să depășească posibilitățile întîmplătoare ale automatului*». La baza cunoașterii continue (Nichita Stănescu) ca și la baza cunoașterii continuului (M. Drăgănescu) stau imaginația și creația.

În alt plan, cunoașterea totală înseamnă pentru poet depășirea evidențelor: ale simțurilor, dar și ale rațiunii. Ptolemeu reprezintă «*martorul bunului simț*», Copernic pe al rațiunii. Primul este «*dușmanul rațiunii, pentru că rațiunea nu se poate vedea cu ochii*» (Despre înfățișarea lui Ptolemeu, *Laus Ptolemaei*), celălalt diferențiază adevărul și bunul simț, considerînd adevărul drept produs al stării de revelație a conștiinței (Avatariile bunului simț, *Dintr-un abecedar marțian*). Despre sine poetul spune: «*Eu sînt următorul bun simț*», cel ce urmează rațiunii; «*rațiunea este intermediară/între bunul simț tînăr/și bunul și simț bătrîn*». (Despre înfățișarea lui Ptolemeu, *Laus Ptolemaei*). «Bunul simț bătrîn», consecvent rațiunii, produce concretul logic, se supune dialecticii concret-abstractului: «*Vreau să te-aud, să te adulmec, / Să te gust, / o, lucrul veșnic, / sculptat de mine numai bust / și în cuvinte*». (Cîntec de scos apa din urechi, *Laus Ptolemaei*)) Spre descoperirea lui sînt îndrumate firile contemplative, raționale, statice: «*Dau sfat: / — Către medici, către fiziologiști, către anatomiști: / mai întîi / să se îndoiască de faptul că / inima / e centrul sentimentelor / iar creierul / locul gîndirii... / [...] se va vădi / că bunul simț nu a greșit, ci / inima / e centrul sentimentelor / iar creierul / locul gîndirii / Dar altfel de inimă / și un cu totul alt creier*» (Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da, *Laus Ptolemaei*). A vedea întregul înseamnă a vedea ideile, și celor structurați astfel li se dă sfatul: «*umpleți-vă de carne ca să puteți vedea partea*». Pentru cei «*din carne și oase*» se recomandă contemplarea întregului, a ideilor care «*sunt un fel de piatră*». «*Bunul simț bătrîn*», facultatea ideală pentru un poet, poate declanșa impasuri cognitive cînd se aplică neadecvat. Poemul *Aleph la puterea aleph (Laus Ptolemaei)* este exemplar în acest sens. α_0, α_1, α_2... etc. sînt simboluri ale diferitelor numere cardinale transfinite. $\alpha_1 = \alpha_0^{\alpha_0}$, $\alpha_2 = \alpha_1^{\alpha_1} = (\alpha_0^{\alpha_0})^{(\alpha_0^{\alpha_0})}$ etc. O putere în care atît baza cît și exponentul sînt același număr cardinal ($\neq 0$ și $\neq 1$) este mai mare decît acel număr cardinal. Deci, $\alpha_1 > \alpha_0$, $\alpha_2 > \alpha_1$ etc. α^α = exprimă generic un număr infinit, mai mare decît un alt număr infinit. Teoretic, acest șir de numere infinite nu are... limită. Practic, nu s-a conceput o colecție infinită și precisă de obiecte care ar putea fi descrisă prin α_3 (α_0 — totalitatea numerelor întregi și fracționare, α_1 — numărul tuturor punctelor geometrice de pe o linie, dintr-un pătrat sau dintr-un cub, α_2 — numărul tuturor curbelor geometrice). A încerca să ne imaginăm infinitul este greu; a avea intuiția unui infinit mai mare decît altul este imposibil. Între capacitatea noastră logică și cea de reprezentare se produce o ruptură, trăită ca disonanță cognitivă. Neputînd concilia termenii, reducem disconfortul mental prin eliminarea unuia. Nichita Stănescu își poate imagina infinitul identificîndu-l cu divinitatea (α și ω): «*Aleph! Iată punctul din care / se vede, sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi însuși întregul*». Logicul și intuitivul coexistă: «*Aleph! Iată ochiul: acum / abia dacă se mai zărește, / și ființa întreagă se ridică aidoma / unui săritor, deși / dacă ar vrea să se sprijine / de ceva / nu ar avea de ce / să se sprijine*». Concretizarea abstracțiunilor continuă: «*Aleph! De Bobotează arunc / plumbul topit în apa rece, și / iată-mi ghicesc viitorul. / Trupul plumbului topit / zvîrlit în apa rece / e trupul viitorului*». Avînd un trup, viitorul devine comparabil cu Cosmosul. Comparația îl găsește mai mic și înlăuntru, conținut. Raționamentul continuă: «*Însuși Cosmosul uu există decît înlăuntrul său*». Chiar dacă are niște margini, undeva, la o distanță infinită... Brusc, poetul declară: «*Aleph la puterea Aleph / nu e cu putință*». Nu e cu putință fiindcă nu-i găsește echivalent într-o «*idee cu trup*».

Cunoașterea sferică, continuă, totală sînt aspirații. Poetul se simte uneori sortit cunoașterii parțiale: «*E făcut să mă domine nelntregul, / medalie bătută doar pe-o parte*» (Autoportret pe o frunză de toamnă, *Necuvintele*). Trăiește durerea ruperii în două a lumii, datorită perce-

[10] Mihai Drăgănescu, *Profunziunile lumii materiale*, Editura Politică, București 1979.
[11] George Gamow, *Unu, doi, trei... infinit*, Editura Tineretului, 1967 (cap. I, *Numere mari*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perii prin organe pereche, dar și arderea lentă ce prilejuiește refacerea întregului în interior (*A patra elegie, 11 elegii*). Simte reducerea eului la o funcție a sa, în stare de conștiință vigilă focalizată: «...*cei treji / nu sînt altceva decît / privire, atunci cînd privesc, / auz, atunci cînd aud,/ durere atunci cînd se-ndurerează*» (Către Hypnos, *Roșu vertical*). Alteori se percepe instrument al cunoașterii continue: «*Sînt bolnav de ceva între auz și vedere, / de un fel de ochi, un fel de ureche neinventată de ere*» (*A parta elegie*). Înțelege cunoașterea totală ca pe un mod pasiv: «*Ei trăiau în somn pentru că / numai în vis, / trăiau cu tot trupul deodată*» (*Către Hypnos*). Se dovedește hiperborean, tinde spre ideal și cunoaștere abstractă (*Elegia a opta, Hiperboreana*) ori se identifică cu concretul: «*Niciodată n-am să fiu sacru. Mult, / prea mult am imaginația / celor-lalte forme concrete*» (*A șaptea elegie*). Drumul cunoașterii totale este alternanță de abstractizări și concretizări, de «contemplări» și «crize de timp» (Despre firile contemplative, *Laus Ptolomaei*). Concretul logic își impune superioritatea în raport cu cel natural: «*Copacul este mult mai puțin concret decît ideea de copac*». «*Actul artistic, compensație masculină a creației, suportă trecerea de la o formă la conținut, ca pe un fenomen al creației de concret, de materie*» (Ciudatul rîs al rațiunii estetice, *Nevoia de artă*).

Întrevedem o variantă fenomenologică a relației subiect-obiect: «*încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine / pentru ignoranță [...] / și nu pot, nu pot să descifrez / nimic, / și-această stare de spirit, ea însăși, / se supără pe mine*» / *și mă condamnă, indescifrabil, / la o perpetuă așteptare, / la o încordare a înțelesurilor în ele însele / pînă iau forma merelor, frunzelor, umbrelor, păsărilor*» (*A cincea elegie*); «*mă voi privi în toate lucrurile, / voi îmbrățișa cu mine însumi / toate lucrurile deodată, / iar ele / mă vor azvîrli înapoi, după ce / tot ceea ce era în mine lucru / va fi trecut, / de mult, în lucruri*» (*A unsprezecea elegie*).

Orice meditație asupra cunoașterii pune astăzi problema referențialurilor, a diversității modurilor de «a vedea» lumea, a relativității reperelor. Ea este acută în epistemologie, întrucît se intersectează cu cea a validării enunțurilor științifice[12]. Descoperirea celuilalt echivalează cu reinventarea lumii: «*O, prietene, cum este albastrul tău?*» întreabă poetul în *Enghidu* (*Dreptul la timp*). Conștiința de sine se confruntă la limită cu imaginile despre om posibile a fi construite în alte sisteme: «*Din punctul de vedere al copacilor*, [...] *oamenii — [sînt] o emoție copleșitoare...*», «*Din punctul de vedere-al pietrelor*, [...] *oameni-s o lină apăsare...*», «*Din punctul de vedere al cerului*, [...] / *Oamenii sînt păsări nemaiîntîlnite*» (Lauda omului, *O viziune a sentimentelor*).

Modul în care Nichita Stănescu pune și rezolvă o problematică a cunoașterii ne conduce la înțelegerea unuia din principalele sale procedee poetice: concilierea abstractului și concretului la nivelul limbajului artistic. Aspirația sa spre cunoașterea totală, vocația concretizării generează *ideea cu gură*: «*Ea are gură-n călcîie / Ea se hrănește mergînd / pe muchia unde materia / se schimbă în gînd*» (Ideea cu gură, *Obiecte cosmice*), *roșul vertical*: «*roșul pur / hrană a gîndurilor' roșul care s-a născut sînge / ca să devină idee, / care s-a născut pasăre / ca să devină zbor*» (Alegerea culorii, *Roșu vertical*), *vorbele-ochi-păsări*: «*Fiecare vorbă caldă, sub ea / clocește un ou al vorbirilor noastre. / Vii verbe, o voi / cu frunze verzi-albe-albastre. / Oul deschide deodată o pleoapă:/ sub iris se aude bătînd / pliscul nenăscutei păsări, copilărești / numai în ea însăși zburînd*» (Oul cu iris, *Roșu vertical*).

Se încalcă deliberat regulile de selecție[13] și abstractului i se atribuie determinări ale concretului: «*Carnea străvezie a orelor / e mai pietroasă cu fiecare oră*» (Stare, *În dulcele stil clasic*), «*Era o muzică presată / curgînd pe jos, pe lîngă glesne*» (Era o muzică presată, *Necuvintele*), «*noroi suav, / noroi lăsat de cuvinte în aer*», «*noroi al secundelor neimportante, / al tăcerilor dușmănoase*» (Peisaj final, *Oul și sfera*); «*Pietrificat, auzul în romburi și ovale / ferigă e în stratul de grafit*» (Amintindu-mi, *Dreptul la timp*). «*Mă las locuit de o impresie sumară / beată poate*» (Mă las locuit, *În dulcele stil clasic*); «*cunună de nuntă ți-am pregătit / și flori de lămîiță din substantive / și verbul, de faptul că ești, / l-am poticnit*» (Vietăți, *Opere impresonale*).

Comunicare. Comunicare poetică. Cuvinte și necuvinte.

Cunoașterea se realizează prin comunicare. Comunicarea în sens larg, vehicularea de informație, este posibilă între toate formele de existență. Ciberneticienii, biologi, psihologi se preocupă de problemele comunicării în lumea vie, de aspectele verbale și non-verbale ale ei. O comunicare ideală presupune decodificarea integrală a limbajului emițătorului. Nu lasă loc pentru inefabil. Poetul deduce din această condiție caracterul entropic al comunicării obișnuite, în sensul că emițătorul și receptorul se anulează unul pe celălalt (*Fiziologia poeziei sau despre durere*, în *Cîteva elemente de estetică*). Iată un experiment poetic de comunicare «entropică»: «*Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur.*» (Necu-

[12] V. Tonoiu, *op. cit.*,
[13] E. Vasiliu și colab., *Sintaxa transformațională a limbii române*, Editura Academiei R.S.R., București, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vintele. *Necuvintele*). Identicul anihilează individualul: «...o, *prietene, asemenea fiind alcuiva,/eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia/nu există*» (Enghidu, *Dreptul la timp*). La polul opus identificării totale, cu schimbare de rol, ca în *Necuvintele*, Nichita Stănescu imaginează situația ideală în care nu se vehiculează informație, iar receptorul este incapabil să înregistreze și să decodifice: «*Dar să nu înțelegi/ cînd nu există înțeles/ și să fii orb la miezul nopții/ și surd cînd liniștea-i desăvîrșită, - / o,singurătate a singurătății!*» (Hieroglifa, *Epica magna*). În alt gradient al necomunicării, însingurarea poate fi numai a receptorului, semantică ori perceptivă: «*Ce singurătate să nu înțelegi înțelesul/ atunci cînd există înțeles*», «*și ce singurătate să fii orb pe lumina zilei, - / și surd, ce singurătate/ în toiul cîntecului*» (*Hieroglifa*) Comunicarea directă, prin schimb de substanțe, încărcată de trăire, are șanse de reușită: «*Umflat de lacrimi, nu-mi pot elibera/ lacrimile decît dacă ele cad drept/ din ochiul meu în alt ochi*» «*Vederea nu este altceva/ decît absență,/ necomunicare*», «*Numai lacrima, numai ea/ transportă sinele către sine/ ridică sinele din sine/ ia sinele din sine/ prin simplă luare*». (Prin simplă luare, *Laus Ptolemaei*). A păstra echilibrul între minimul de informație necesară înțelegerii și maximul care nu modifică termenii situației de comunicare rămîne o dorință: «*Cum aș putea să-ți spun întregul adevăr/ Ce-aș mai avea atuncea de vorbit cu mine?/ Dar cum ar fi să nu-ți spun totul, toate?/ Cu ce cuțit, de unde să tai o limpezime în două și s-o-mpart/ nici unuia întregă, oprind la jumătate/ silabele, privirea și vina de pe gît,/ din paisprezece să fac șapte reci cărate,/ din două brațe - unul, și altul*» (Invocare, *Dreptul la timp*).

Comunicarea poetică este antientropică. Poetul reia în termeni proprii conceptul de «*operă deschisă*». Cuvîntul scris, «*în loc să se generalizeze pînă la pulverizare, se individualizează producînd un salt calitativ morfologic*». Receptorul amplifică mesajul: «*Fluxul comunicării se îngustează ca o pîlnie spre cuvîntul scris și se lărgește ca o pîlnie din cuvîntul scris*». (Fiziologia poeziei sau despre durere, *Cîteva elemente de estetică*). Vorbirea fixată în semn este reversibilă. În mesaj coexistă particularul și generalul. Drumul duce mai întîi de la individualitatea emițătorului spre cuvîntul scris, spre general, iar apoi de la acesta la receptor, declanșîndu-se procesul particularizării. În acest cadru analizează Nichita Stănescu relația universal - național - particular, unic, individual. Literele, idei perfecte de sunet, au caracter universal. Sunetele nasc cuvinte cu caracter național. Mai multe cuvinte generează o propoziție sau o frază cu caracter particular, unic. Invers, din tensiunea unicului se naște cuvîntul național, iar acesta produce simboluri universale. (*Despre limbajul artistic, Cîteva elemente de estetică*). Poetul creează «*semantica unui cuvînt care nu există*», «*o semantică identificată numai la modul sintactic*». Așa se definesc de fapt **necuvintele**. O propoziție, o frază devine *signifiant* al unui *signifié* insolit. «*Versuri situate deasupra metaforei, ignorînd orice fel de alambic posibil*» - ni se declară - «*acesta îmi pare a fi tipul de tensiune spre un cuvînt din viitor*» (Cuvintele și necuvintele în poezie, *Cîteva elemente de estetică*). Cuvintele gîndirii noționale, obiective, și cele ale gîndirii în imagini, subiective, sînt complementare, «populează» împreună o sferă. Diferența lor specifică este «*materia pură a limbajului artistic*» (*Despre limbajul artistic*). Ele formează o lume abstractă, existentă „în sine" nasc abstracțiuni superioare; ideile. Acestea sînt la rîndul lor matrici ale abstracțiunilor de alt nivel: «*Fiești și simple,/ cuvintele rostite de noi/ naște-vor în alte coerențe/ mai bune trupuri vorbitoare/ în alcătuirea lor*», «*Da, mi-a zis,/ e poate de aceea/ întîrzierea și îndepărtarea lui (divinitatea, n.n.) legînd de cuvîntul nostru/ a doua coerență/ și de cuvîntul ei/ pe a treia/ și de cuvîntul ei/ pe a patra, și....*» (Cele patru coerențe fundamentale *Operele imperfecte*).

(Continuare în numărul viitor)

Carmen-Maria ROȘCA

La pagina 156: NICHITA STĂNESCU. **Bust de Clara BALMUȘ (R.S.S. Moldovenească).** Chișinău, **15 ianuarie 1984. Fotoreproducere comunicată de I. OPRIȘAN.**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONFESIUNI LITERARE

IONEL JIANU

«Dintotdeauna am avut „demonul scrisului"...»

● În 1922 am editat revista *Glasul tinerimii* ● Mi-a deschis chiar Arghezi ● Împreună cu Petru Comarnescu ● «Pigist» la ziarul parizian *Le Soir* ● Alice Cocea era fermecător de frumoasă. ● În septembrie 1928 în redacția revistei *Vremea* ● Vivian Bell eram eu ● În pagina a doua a *Ultimei ore* ● Liviu Rebreanu a făcut mult haz ● De aceași părere era și E. Lovinescu ● La biserica Antim sub oblăduirea arhimandritului Scriban ● Primul și ultimul meu roman ● *Lumină și culoare*, din care au apărut trei numere ● Dacă voi mai avea timpul cuvenit.

Am început «gazetăria» foarte devreme, pe la vîrsta de 16 ani. Dintotdeauna am avut «demonul scrisului». Debutul l-am făcut în 1921 cînd am reușit la concursul pentru postul de corector la revista în limba franceză *Petrolul*. Se prezentaseră vreo 15 candidați, toți mai în vîrstă decît mine. Ni s-a dictat un text, pe care trebuia să-l scrim fără nici o greșeală în zece minute. Nu credeam că am vreo șansă de a reuși. Peste o săptămînă, am fost chemat la telefon și mi s-a comunicat că am fost angajat cu o leafă de 700 lei pe lună. Redacția se afla pe strada Biserica Amzei, lîngă Piața Romană, într-un subsol. Făceam corectura pe șpalturi chiar la redacție și nu aveam voie să scap nici o greșeală. Acolo am avut primul contact cu tipografia.

În 1922 am editat revista *Glasul tinerimii*, din care au apărut numai două sau trei numere. Eram în același timp și redactor-șef și paginator și corector și organizator al distribuției și responsabil financiar, adică făceam «totul». Scriam desigur și principalele articole și notele informative. Era, pe vremea aceea, o modă a revistelor de liceeni, care apăreau atît la București cît și în provincie. *Glasul Tinerimii* era revista liceului Matei Basarab. Am organizat o rețea de corespondenți, la celelalte licee din București pentru difuzarea revistei care costa, pe cîte îmi amintesc, 2 lei exemplarul și 15 lei abonamentul.

Pe Ionel Jianu îl cunosc de-abia de un deceniu. «*Cunosc*» — e un fel de a spune.

Cercetările mele privitoare la viața și opera lui Mircea Eliade m-au îndreptat către Domnia Sa. Prin 1979—80 i-am scris, punîndu-i numeroase întrebări privitoare la autorul lui *Maitreyi*, prototipurile romanelor acestuia, «mansarda» din strada Melodiei, prieteni, discuții, atmosfera epocii, amănunte despre *Forum* și *Criterion* și atîtea altele... Cu deosebită solicitudine am primit ample răspunsuri, de mare valoare documentară, ce nu vor putea fi ignorate de viitorii exegeți ai operei eliadești. O parte din schimbul nostru de scrisori a fost găzduit de altfel în revista de față. (Vezi: *Aproape «o convorbire cu Ionel Jianu»*, în *R.I.T.L.*, an XXXIII, nr. 2, 1985, pp. 120—123).

Cercetînd apoi arhiva din țară a lui Mircea Eliade, am avut bucuria să descopăr, printre cele o mie de scrisori, cîteva zeci de epistole semnate de Ionel Jianu. Am aflat noi amănunte despre prietenia celor doi, precum și date de istorie literară, evocînd efervescența culturală a perioadei 1928—1931. Geneza și ecourile în epocă ale romanului *Isabel și apele Diavolului* și (în parte) ale cărții *Luminii ce se stinge* — pot fi reconstituite pas cu pas pe baza acestei corespondențe. Am xeroxat scrisorile respective trimițîndu-i-le la Paris expeditorului. Citite după mai bine de jumătate de veac, ele au «declanșat» noi amintiri...

În septembrie 1985, cînd am fost la Paris special spre a mă întîlni cu Mircea Eliade, alături de cele peste zece întrevederi cu marele savant, mi-am făcut timp să-l cunosc și pe prietenul său din tinerețe.

Din păcate meteorica mea trecere prin apartamentul din Avenue Stephane Mallarmé 10 nu mi-a îngăduit să stau pe îndelete de vorbă cu Ionel Jianu.

Întors în țară, am continuat corespondența, solicitîndu-i informații privitoare, de această dată, strict la viața și activitatea sa.

Paginile de față, răspuns la una din cele treizeci de întrebări puse de mine — oferă, în afara datelor necunoscute din biografia spirituală a lui Ionel Jianu, amănunte semnificative, pline de culoare, referitoare la istoria presei și culturii românești interbelice.

Vom publica în numerele viitoare alte revistei și celelalte amintiri primite *deja* de la Ionel Jianu, sperînd că pînă la urmă aceste rememorări vor căpăta *amploarea* celor ale marelui său prieten. Prezentele evocări, alături de emoționantele amintiri și portrete consacrate lui Mircea Eliade și Constantin Noica ne îndreptățesc *de pe acum* să vedem în Ionel Jianu nu numai un apreciat critic de artă, ci și un excelent memorialist.

Mircea HANDOCA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aveam printre corespondenți un elev, Teodorescu, de la liceul Lazăr, care nu ne-a predat banii încasați din vînzarea primelor numere ale revistei. I-am trimis o scrisoare prin care-l amenințam că, dacă nu ne predă banii într-un termen scurt, îl vom reclama la direcția liceului și la poliție.

Peste cîtva timp am primit de la Tudor Arghezi o scrisoare fulminantă în care eram tratat de «conrupător de minori». Indignat, m-am dus la Arghezi care locuia în Bd. Elisabeta, între piața Kogălniceanu și terenurile de tenis ale clubului Doherty. Mi-a deschis chiar Arghezi, care m-a întrebat ce caut. Cînd i-am spus că eu sînt directorul revistei, a pufnit în rîs, m-a poftit în casă, m-a descusut bine și mi-a povestit că fiul lui fugise de acasă din cauza scrisorii mele și se îmbarcase pe un vapor care pleca la Marsilia. Mai tîrziu am aflat că, ajuns la Paris, fiul lui Arghezi a făcut o frumoasă carieră de fotograf sub numele de Elie.

De atunci, Arghezi mi-a arătat o binevoitoare prietenie. Era foarte omenos, dar avea mereu nevoie de bani și, pentru a-i obține, recurgea la tot felul de «învîrteli», fără prea mari scrupule. Avea un anumit cinism care-i îngăduia să iasă din situații grele. Iscusit, deștept, cu o minte ageră și plină de resurse, a luptat mai toată viața cu nevoile și sărăcia pînă ce a devenit «artist al poporului». Atunci a cunoscut cu adevărat belșugul. A fost însă un mare poet, un virtuoz al cuvintelor potrivite, unul dintre cei mai autentici reprezentanți ai literaturii române din epoca dintre cele două războaie mondiale. Împreună cu Petru Comarnescu, i-am consacrat o pagină omagială în ziarul *Ultima Oră* prin 1928-1929, adică într-o vreme în care era contestat de mulți adversari, printre care și de N. Iorga. Nu-mi amintesc dacă am ajuns s-o publicăm înainte de încetarea apariției ziarului.

În 1942, cînd conduceam galeria *Căminul Artei*, i-am cerut lui Arghezi să scrie prefața la expoziția colectivă «Florile în pictura românească» unde prezentam tablouri cu flori de N. Grigorescu, Andreescu, Luchian, Pallady, Petrescu, Șirato, Tonitza și alți maeștri pînă la Ciucurencu. Arghezi s-a învoit să scrie prefața pentru un onorar de 3000 lei. Cînd i-am trimis banii, mi-a adresat un bilețel: «*Parcă era vorba de 5000 lei!*» Știam că o ducea greu, astfel că i-am dat și restul de 2000 lei, deși niciodată nu fusese vorba de acest adaos.

Adevărata gazetărie am început-o în toamna anului 1924, cînd am ajuns la Paris și m-am înscris la Facultatea de Litere și la Facultatea de drept.

Într-o zi, trecînd pe strada St. Honoré am văzut în vitrina unei galerii anunțată o expoziție Van Gogh. Am intrat și am rămas adînc impresionat de ultimul tablou pe care l-a pictat înainte de a se sinucide: era un cîmp cu spice de grîu de un galben intens, răscolit parcă de o frămîntare lăuntrică, asupra căruia cobora, ca o sumbră presimțire de moarte, un stol de corbi negri dintr-un cer de furtună. Sub covîrșitoarea emoție provocată de acest minunat tablou, am scris prima mea cronică plastică, publicată în revista *Clipa* a lui Horia Igiroșanu prin 1925.

Cînd am revenit în țară în vacanța anului 1925, am fost angajat la ziarul *Politica* al lui Alfred Hefter ca redactor și corespondent la Paris. Timp de doi ani am publicat în acest ziar numeroase articole asupra vieții artistice pariziene. Îmi amintesc între altele de o serie de portrete ale actorilor și regizorilor de teatru Charles Dullin, Jacques Copeau, Gaston Baty, Louis Jolivet, Firmin Gémier, Pitoeff și mai ales de interview-urile date de Luigi Pirandello și de Serge Diaghilef. Pe baza cărții de corespondent al ziarului *Politica* am fost admis în sindicatul Presei Străine din Paris și apoi în Asociația Cronicarilor Dramatici.

Către sfîrșitul anului 1925 am intrat ca «pigist» (redactor plătit cu bucata) la ziarul parizian *Le Soir* de sub direcția lui Alexis Caille. Acesta l-a chemat pe Michel Borossi, care conducea paginile artistice, și i-a cerut «*să-mi dea de lucru*». Borossi mi-a propus să încep prin a lua un interviw «*compatriotului*» meu Yonnel, actor la Comedia Franceză. Yonnel locuia în cartierul Champ de Mars, lîngă Tour Eiffel. M-a primit foarte călduros și am stat vreo două ceasuri de vorbă despre....*Criza Tragediei*. Încîntat m-am întors acasă în strada Vaugirard, unde aveam o cameră închiriată în apartamentul mamei pictorul Marcel Gromaire, și am scris și am rescris toată noaptea primul meu articol pentru ziarul *Le Soir!* A doua zi l-am dus la redacție, l-am predat lui Borossi și apoi am așteptat să-l văd publicat. A apărut într-adevăr dar cu o surpriză amarnică: titlul și semnătura îmi aparțineau, dar textul articolului era în întregime schimbat! Furios, i-am cerut socoteala lui Borossi de jignirea adusă, dar acesta a căutat să mă împace spunîndu-mi: «*textul nu era destul de bun și de aceea l-am corectat. Nu face nimic, așa-i la început! Du-te și ia un interview compatrioatei dumitale Alice Cocea.*» Am înghițit în sec și m-am dus la Alice Cocea, care m-a primit în cabina ei la teatrul unde juca. Alice Cocea era fermecător de frumoasă, blondă, sveltă, cu o talie subțire, de o grație nespusă, un corp minunat. Eram tulburat, nu mai știu despre ce am vorbit, dar a doua zi am dus noul articol la redacție. Borossi mi-a cerut de 17 ori să-l schimb. De 17 ori l-am schimbat și în cele din urmă textul a apărut așa cum l-am scris și modificat eu! Începînd din ziua aceea, totul a mers strună. M-am împrietenit cu Borossi și cu ceilalți redactori - Jolivet, Lazareff și alții. Mergeam împreună la cafeneaua de peste drum de Comedia Franceză, îi însoțeam la cursele de la Longchamp sau de la Chantilly unde Borossi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

juca sume importante și de cele mai multe ori le pierdea. Fusesem adoptat de colegii mei și articolele îmi erau publicate fără nici o schimbare.

După vreo trei luni, am văzut în ziar textul despre Yonnel publicat în prima versiune. M-am dus la Borossi și i-am spus: «*De ce textul meu, refuzat acum trei luni, a apărut azi așa cum l-am scris eu? Dacă ai știut cît m-ai făcut să sufăr!*» «*Dragul meu*, mi-a răspuns Borossi. *Suntem nevoiți să-i descurajăm pe cei care vin să scrie la noi pentru că altfel ne-ar lua locul. Dumneata ai fost atît de perseverent, încît ne-ai dezarmat. Asta poate să-ți servească drept lecție!*» Și atunci am înțeles cît de crîncenă și neomenoasă poate fi lupta pentru viață. Am înțeles că Borossi n-avea dreptate cînd ucidea nădejdea în sufletul celor tineri, că adevărata omenie consta în generozitatea de a întinde o mînă frățească celor care vor să pornească pe drumul atît de anevoios al afirmării în viața publică. Suferința pe care Borossi mi-a pricinuit-o mi-a folosit pentru că a însemnat pentru mine o lecție de viață. Și vreme de mai bine de 60 de ani n-am încercat niciodată să descurajez pe vreun tînăr începător, ci dimpotrivă i-am ajutat pe toți aceia care au venit să bată la ușa mea. A fost un principiu de viață care mi-a adus imense satisfacții și mari decepții. Dar adevărata înțelepciune este să dai fără să aștepți în schimb vreo răsplată și să te mulțumești numai cu bucuria de a-ți fi îndeplinit datoria.

Am colaborat la ziarul *Le Soir* pînă în iulie 192[illegible] cînd, după ce mi-am luat licențele la Sorbona, am plecat spre țară, oprindu-mă în drum, în Italia. Cei doi ani cît am lucrat la acest ziar au fost deosebit de rodnici pentru mine, pentru că mi-au îngăduit să trăiesc din plin viața artistică a Parisului.

De cîte ori venea la Paris, Victor Eftimiu mă invita la restaurantul Drouant și, după un dejun copios, mă ruga să public în *Le Soir* o notă prin care să-i anunț sosirea. În 1927 i-am tradus în versiune franceză, în colaborare cu René Jollivet, piesa de teatru *Fantoma celei care va veni*, care s-a jucat la Théâtre Albert-er din Paris, fără nici un succes. Cam în același timp m-am împrietenit cu dramaturgul de origine rusă Evreinov a cărui piesă *Comedia Fericirii* a fost reprezentată la Teatrul Național din București prin anii 1929-1930.

Întors în țară, am intrat în septembrie 1928 în redacția revistei *Vremea* unde am făcut cronica dramatică timp de vreo trei ani și la ziarul *Rampa* unde am deținut cronica plastică pînă la dispariția ziarului în 1937. La *Rampa* am lucrat activ, publicînd interview-uri cu artiștii plastici sau cu actorii de frunte, diferite anchete, reportagii, folosind și mai multe pseudonime ca Vivian Bell, Guermantes, Ion Lungeanu, Don Juan etc. Timp de mai bine de un an am publicat săptămînal cîte o corespondență din Paris semnată Vivian Bell. Într-o zi pictorița Lily Verea, fiica doctorului Adrian Verea, poet și dramaturg, a venit la redacția *Rampei* să ceară adresa lui Vivian Bell căci urma să plece la Paris unde ar fi dorit să-l întîlnească. Nu știu cum m-am descurcat, dar n-am fost în stare nici să-i dau adresa cerută, nici să-i mărturisesc că Vivian Bell eram eu.

Pe la începutul anului 1928, Petru Comarnescu, pe care-l cunoscusem la ziarul *Politica*, mi-a cerut să lucrez cu el la întocmirea paginei a doua a ziarului *Ultima Oră*, care urma să apară sub conducerea Michaelei Catargi. Pagina a doua trebuia să fie rezervată exclusiv problemelor de cultură-artă, spectacole, literatură, filosofie, muzică, cinematografie, coregrafie etc. Pentru a antrena tineretul la realizarea acestei pagini culturale, Comarnescu s-a adresat unor talente care se aflau încă pe băncile școlii și care și-au făcut debutul în presă în coloanele *Ultimei Ore*. Astfel Constantin Noica, Eugen Ionescu, Alexandru Sahia, Octav Șuluțiu, Barbu Brezianu și alți liceeni din București au colaborat la pagina a doua pe care o conduceam împreună cu Comarnescu.

În August 1928, Comarnescu a plecat în Statele Unite cu o bursă la Southern University of California și mi-a lăsat mie conducerea paginei a doua pînă la încetarea apariției ziarului din lipsă de fonduri.

La *Ultima Oră* a domnit o atmosferă cu totul specială și un spirit nou în viața culturală românească. Acolo s-au întîlnit aceia care aveau să alcătuiască «tînăra generație» a celor mai puțin de 30 de ani. Ceea ce ne însuflețea era voința de a introduce o dimensiune spirituală în viața culturală românească, de a integra fenomenul artistic și cel literar în ansamblul culturii, de a studia raporturile dintre tradiție și modernitate, de a defini specificul național și vocația de universalitate a culturii noastre. Ieșirea din provincialism și situarea în contemporaneitate, integrarea lumii în viața noastră erau obiectivele principale ale acestei generații.

În pagina a doua a *Ultimei Ore* s-au publicat pentru prima dată în presa românească studii despre Marcel Proust, Bergson, Durkheim, Rainer Maria Rilke și pagini omagiale consacrate lui Lucian Blaga, Ion Barbu, Matei Caragiale, Tudor Arghezi. Mai aveam programate și alte pagini omagiale pentru Vasile Pârvan, George Enescu, Theodor Pallady, Șirato, dar ziarul și-a încetat apariția din lipsă de fonduri. Îmi amintesc că un articol al meu intitulat *Ideea de timp la Marcel Proust* a apărut din cauza unei greșeli de tipar sub forma *Ideea de trup la Marcel Proust* ceea ce a dat loc, bineînțeles, la tot felul de comentarii ironice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Exista, pe vremea aceea, un sentiment de înțelegere și de solidaritate, de omenie și de generozitate între membrii tinerei generații. Astfel, de pildă, cu prilejul unei polemici între cei de la *Ultima Oră* și grupul din jurul revistei *Kalende* (alcătuit din Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu), la care s-au alăturat atunci și George Călinescu și Stelian Mateescu, i-am invitat pe aceștia să-și publice atacurile împotriva noastră în coloanele paginei a doua, deoarece noi apăream zilnic pe când revista lor era lunară dacă nu chiar trimestrială.

În anii aceia s-au înfiripat și marile mele prietenii cu Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Constantin Noica și Barbu Brezianu care, în ciuda vitregiilor istoriei, au izbutit să înfrunte măcinarea vremii. Aceste prietenii s-au manifestat și în acțiunile pe care le-am pornit împreună în domeniul culturii. În 1929 am publicat «caietele din sinteză națională în cadrul secolului XX» *Acțiune și Reacțiune*. Fiecare caiet conținea patru studii semnate de Petru Comarnescu, Ionel Jianu, Mihail Polihroniade și Constantin Noica precum și o serie de *Note polemice*, îndreptate mai ales împotriva grupului de la revista *Gândirea* în frunte cu Nichifor Crainic. Primul caiet a fost consacrat explicației timpului nostru iar al doilea problemei specificului național. N-am scos al treilea număr din lipsă de bani, deși Liviu Rebreanu, care era pe atunci Directorul Culturii Poporului, ne-a oferit o subvenție. Am refuzat-o declarînd că nu putem să ne lăsăm cumpărați. Liviu Rebreanu a făcut mult haz de naivitatea noastră, pe care mulți o considerau drept prostie sau un act provocator de donquijotism.

De aceeași părere era și Eugen Lovinescu, fostul meu profesor de limba latină la liceul Matei Basarab, care conducea cenaclul și revista *Sburătorul*. Cînd m-am întors din Paris, după terminarea studiilor universitare, Lovinescu m-a invitat la cenaclul lui, pe care l-am frecventat cîțiva ani. Eugen Lovinescu a fost una dintre personalitățile de frunte ale vieții literare românești din epoca dintre cele două războaie mondiale. O inteligență vie și pătrunzătoare, un simț de observație subtil și rafinat, un stil de o supremă eleganță, o înțelegere profundă a vieții noastre literare, o cultură vastă, o vedere largă, umanistă și mai ales o nesățioasă curiozitate îndreptată îndeosebi către secretele și combinațiile culiselor literare îi defineau puternica personalitate.

Cenaclul « *Sburătorul* » se întrunea în fiecare duminică după amiaza în casa patronului din strada Câmpineanu. Asistau de obicei la aceste reuniuni Margareta Miller-Verghi, Hortensia Papadat-Bengescu, Sanda Movilă și soțul ei Felix Aderca, generalul Văitoianu, care era și scriitor, Camil Petrescu, Anton Holban, Camil Baltazar, toți fideli colaboratori ai *Sburătorului*. După terminarea ședinței, Lovinescu reținea de obicei la cină pe unul sau doi invitați. M-am bucurat și eu în cîteva rînduri de această favoare. Cînd voia să stăm mai pe îndelete, Lovinescu mă chema într-una din zilele săptămînii pentru a afla ultimele știri din viața literară. Știa că eram bine informat pentru că făceam parte din mai multe cenacluri, cercuri sau grupări ca, de pildă, cenaclul *Convorbiri Literare*, condus de prof. Al. Tzigara-Samurcaș, gruparea *Duh și slovă*, care se reunea la biserica Antim sub oblăduirea arhimandritului Scriban și din care făceau parte Mircea Vulcănescu, Sandu Tudor, Paul Sterian, Petru Comarnescu etc.

În sfîrșit, înființasem în 1930 gruparea *Forum*, care a organizat o serie de conferințe despre *Explicația Timpului nostru* în amfiteatrul Fundației Culturale Regele Carol I din Piața Palatului Regal. Obținusem pe credit această sală de la Tzigara-Samurcaș, care era și directorul Fundației. Cele 12 conferințe au fost ținute în toamna și vara anului 1931 de Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian, Ionel Jianu, Mihail Polihroniade, Constantin Noica, Ion Cantacuzino, Șerban Condrea, Haig Acterian, Șerban Cioculescu și B. Silber și au avut un imens succes. Sala era plină pînă la refuz, o parte din public ascultînd în picioare sau așezîndu-se pe jos, pe podiumul unde vorbea conferențiarul.

Cînd *Ultima Oră* și-a încetat apariția am fost chemat de Eugen Filloti care mi-a încredințat conducerea paginei a doua la ziarul *La Nation Roumaine*.

Am avut în acea epocă o activitate prodigioasă colaborînd la mai multe ziare și reviste și publicînd zeci de articole în fiecare săptămînă.

În 1929 a apărut și prima mea carte: un comentar juridic la *Legea pentru asigurarea plății lucrului efectuat*, editată de Socec. Trei ani mai tîrziu, în 1932 am publicat în colaborare cu Alexandru Bilciurescu primul și ultimul meu roman, *Cavalerii Verticali*, la editura Ciornei, cu ilustrații de Ion Anestin.

În primăvara anului 1931 m-am însurat și după ce m-am întors din călătoria de nuntă din Italia, mi-am deschis propriul meu birou de avocatură astfel încît am fost nevoit să încetinesc ritmul activității mele gazetărești.

Între 1930 și 1940 am deținut cronica plastică la ziarul *Le Moment*, pe lîngă cea de la *Rampa*, am colaborat la numeroase reviste ca *Excelsior*, *Arta și Tehnica grafică* și altele, am redactat în limba franceză *Le Guide de la Roumanie* semnat de Alexandru Ciceo Pop, am tradus pentru editura Fundațiilor Regale *Soare de Paști* de Peter Neagoe și *Cucerirea Polului Nord* de Comandorul Peary. Am fost ales membru al Societății Scriitorilor Români.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După 23 August 1944 am înființat prima revistă de artă plastică din România intitulată *Lumină și culoare*, din care au apărut trei numere: cel din 1945 închinat lui Ștefan Luchian, cel din 1946 închinat lui N. Tonitza și ultimul din 1947 lui Nicolae Grigorescu. Am întemeiat în noiembrie 1944 editura *Căminul artei* unde au apărut trei monografii semnate de mine (*Theodor Pallady* în 1944, *N. Tonitza* în 1945 și *Luchian* în 1947) și alte două monografii, *Iser* de Eugen Crăciun și *Francisc Șirato* de Petru Comarnescu. La editura Fundațiilor Culturale Regele Mihai am publicat o monografie despre *G. Petrașcu* în 1946. Am deținut în același timp cronica plastică la ziarul *Semnalul* până în toamna anului 1947.

Din 1947 până în 1961 am publicat cronici plastice și articole în legătură cu arta în numeroase ziare și reviste (*Contemporanul*, *Gazeta Literară*, *Tribuna*, *Steaua*, *Facla*, *Arcades*, *Lettres Françaises* etc.) am făcut parte din Uniunea Scriitorilor, Uniunea Ziariștilor, Uniunea Artiștilor Plastici (secția de critică de artă) am avut emisiuni la radio și la televiziune pe teme de artă, am organizat și condus secția artistică la Editura de Stat pentru Literatură și Artă (ESPLA 1951-1958) și apoi la editura Meridiane (1958-1961) am scris și publicat vreo 15 cărți de artă și vreo 30 de volume de traduceri, am predat un curs de istoria artei românești din epoca feudală până în zilele noastre, un curs de istoria gravurii, un curs de istoria teoriei și a criticii de artă la Institutul de arte plastice N. Grigorescu, (1954-1961), un curs de istoria artei universale la Sindicatele Ministerului Afacerilor Străine, al Industriei Grele, al Băncii Naționale, am ținut zeci de conferințe la Casa Universitară, la Casa Oamenilor de Știință și în numeroase orașe din țară. Am scris de asemeni numeroase prefețe pentru cataloagele expozițiilor de artă. Dar cum să-mi amintesc tot ce am înfăptuit în cursul unei activități de 60 de ani în slujba artei?

Despre înfăptuirile și aventurile spirituale din ultimul sfert de veac, în Occident, îmi voi aduna amintirile cu altă ocazie dacă voi mai avea timpul cuvenit.

ALEXANDRU PALEOLOGU

«Cînd Eminescu a început să curgă peste mine ca o cascadă»

● Dacă ești genial — Doamne-ajută ! ● Modelul Noica eu nu l-aș recomanda decît cu prudență ● Mai e și Montaigne ● Primul șoc literar ● Nici o secundă cu detractorii lui Maiorescu ● Unul după altul, Baudelaire și Nietzsche ● Șocul Caragiale ● Pe urmă Zarifopol, Ibrăileanu, Thibaudet ● Pe Sadoveanu l-am citit în perioada «coborîrii în infern» ● «Scrieți, d-le Paleologu, scrieți !».

I: Am văzut că aveți în biroul de lucru două portrete de scriitori: Caragiale și Goethe. Aș vrea, așadar, să începem discuția noastră tocmai de la prezența acestor portrete. De ce Caragiale și Goethe ? Ce înseamnă pentru un om al scrisului prezența acestora în camera de lucru, în mediul, să-i spunem, cel mai apropiat ?

R: Într-adevăr, aceste două portrete sînt suprapuse pe același perete; aș putea să mă revendic de la aceste două modele, de la aceste două figuri tutelare și oricum, determinante pentru spiritul meu, dar trebuie să adaog că de multe ori prezența unor asemenea imagini în biroul cuiva se poate datora hazardului sau poate că, fiind pur și simplu reușite ca portrete, sînt alese ca elemente de decor, fără altă semnificație. Dar de fapt e adevărat că în cazul de față aceste portrete reprezintă, ca să zic așa, o «profesie de credință», deși nu rezumă în exclusivitate opțiunile mele principale. În primul rînd Caragiale, autorul care m-a făcut să simt întîia oară zguduirea, comoția, electrocutarea produsă de contactul cu geniul; la 11 ani, citind întîmplător *Căldură mare;* atunci am văzut puterea de transfigurare a lumii, fantastica geneză de care e capabilă literatura. Înainte avusesem, pe la 7—8 ani, o experiență pregătitoare cu *Coana Chiriță*, dar momentul decisiv, amețitor, apocaliptic pot zice, a fost descoperirea lui Caragiale. De mic și pînă în ziua de azi am fost absolut fascinat de Caragiale, iar cu tatăl meu, care-l știa pe de rost, cum foarte repede am ajuns să-l știu și eu, ne dădeam la toate ocaziile replici din Caragiale și ne amuzam teribil, ne prăpădeam de rîs. Spiritul caragialesc a fost pentru mine într-adevăr formativ, în sensul că mi-a educat *acustica gîndirii*, mi-a inoculat o anumită năzuință expresivă, un gust al frazei supra-voltate. Spiritul caragialesc este pentru mine un spirit socratic, adică o disciplină aperceptivă și o terapeutică morală. Rîsul caragialesc e un fenomen cathartic de efect major, aparținînd, ca și în cazul lui Molière, al lui Aristofan, al lui Rabelais, al lui Cervantes, unei categorii pe care aș numi-o «cosmogonică».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În ce îl privește pe Goethe — la el am ajuns tîrziu, cînd trecusem de treizeci de ani. Lectura completă a lui Goethe am făcut-o la Cîmpulung, în dialog continuu cu Noica, în primul an din cei cinci cît am convieţuit acolo. Noica tocmai scria cartea atunci intitulată *Anti-Goethe* şi avea o ediţie completă, destul de bună, pe care am citit-o, începînd, după sfatul lui, cu *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Aşa am reînvăţat limba germană, pe care o cam uitasem, deşi a fost prima limbă în care am vorbit. Cred că Goethe e, ca şi Sadoveanu, o lectură de maturitate, nu de tinereţe. Dar mai cred şi că poate constitui, cu Caragiale, dipticul unor coordonate ale inteligenţei: a inteligenţei *radicale*, Caragiale; a inteligenţei *globale*, Goethe.

Fireşte, aceştia doi nu sînt singurii mei autori predilecţi, dar sînt cei care marchează, la etape depărtate, două anexiuni teritoriale decisive ale devenirii mele intelectuale. Mai e şi Montaigne, ale cărui *Essais* sînt de o viaţă pentru mine carte de căpătîi. Dar el nu a fost o «anexiune» efectuată integral la un moment dat, ci mi s-a infiltrat în conştiinţă pe nesimţite, din adolescenţă, cînd răsfoiam volumele de Montaigne din biblioteca tatii, spicuind pasagii, (sînt exact 51 de ani de cînd nu mă despart de volumul din «Pléiade», pe care mi l-a dăruit tata la ziua mea de naştere). În cei cîţiva ani în care Alice Voinescu îşi elabora cartea despre Montaigne am asistat la nenumărate şi lungi discuţii despre acest subiect între ea şi tatăl meu (Goethe era de asemeni una din referinţele cele mai frecvente în conversaţiile lor). De altminteri, mie mi se pare că şi Goethe şi Caragiale, fiecare în felul său, sînt în fond spirite de filiaţie montaigniană. Montaigne e pentru mine modelul cel mai afecţionat, mă simt profund impregnat de spiritul său, doresc să fiu un fel de Montaigne, chiar dacă, desigur, într-o formă precară şi foarte modestă. Dacă nu vedeţi şi portretul lui în camera mea de lucru, e pur şi simplu pentru că nu-l am (celelalte două nu mi le-am procurat special, le aveam în casă rămase de la tata). Dacă-l aveam, l-aş fi pus poate chiar în faţa mesei mele de scris, unde se află portretul bunicului meu, pe care-l ţin acolo la loc de cinste atît din pietate familială (poate din vanitate?) cît şi din raţiuni estetice, fiindcă e o foarte bună pictură de secol XIX şi un tablou frumos ca piesă de interior.

I: Pentru că ai atins problema modelelor, aş vrea să vă întreb care este, după opinia Dv., importanţa modelelor pentru formarea unui tînăr intelectual, a unui om de cultură? E nevoie de modele? În ce relaţie trebuie să fie tînărul intelectual cu modelele sale? (Aceasta, bineînţeles, pornind de la propria Dumneavoastră experienţă, de la anii de formaţie).

R: Aici mă gîndeam că este o dilemă. O întrebare la care e greu de răspuns: dacă e un semn bun să te raportezi la modele, sau dimpotrivă, raportarea la modele să fie o formă de servitute, o formă secundară de manifestare culturală. Există momente aurorale în istorie, în viaţa societăţii, cînd apar dintr-o dată creaţii majore care nu se raportează la nici un model. Alte creaţii, tot majore, se raportează la nişte modele, impuse de prestigiul altor culturi, vechi sau străine, dar nu sînt servil tributare modelului, ci izbutesc altceva, de egală forţă sau nu. Opţiunea pentru respectivele modele e şi o chestiune de modă, dar nu de modă efemeră, ci de moda unei epoci, sau, mă rog, de «idealul» unei epoci. Virgiliu a avut ca model *Iliada* şi a dat *Eneida*, care nu e cu nimic mai prejos, dar e totuşi altceva; Goethe l-a avut ca model la un moment dat pe Shakespeare şi a scris *Goetz von Berlichingen*, piesă care nu e atît de shakespeariană pe cît e de goetheeană, şi e desigur o capodoperă. Racine l-a avut ca model pe Euripide, dar teatrul lui nu are cu Euripide decît prea puţine asemănări, doar subiectele sînt luate din Euripide, Racine exprimînd o creaţie cu totul specifică societăţii franceze a epocii. La Bruyère l-a avut ca model pe Theofrast, Boileau pe Horaţiu, La Fontaine a avut şi el diverse modele, antice şi italieneşti, dar nu le-a imitat cîtuşi de puţin: teatrul preclasic francez avusese modele spaniole pentru tragedie şi italiene pentru comedie; Molière, înainte de a-l lua ca model «oficial» pe Terenţiu (dar de fapt pe mult mai truculentul Plaut) se inspirase şi el din comedia italiană — esenţială însă pentru el ca sursă rămîne farsa populară. Dar iată că în plin clasicism, în plină dominaţie a modelelor antice, apar cîţiva mari scriitori care nu ţin seamă de nici un model; Retz, La Rochefoucauld, Doamna de La Fayette, Doamna de Sevigné, ducele de Saint-Simon. Spiritele tendenţioase sau belferești ar putea prefera să creadă că scriitorii aceştia, fiind aristocraţi, erau mai inculţi sau în tot cazul mai puţin şcoliţi decît scriitorii burghezi care au ilustrat Marele Secol; s-ar putea zice şi invers, că fiind aristocraţi, nu erau aşa pedanţi, ci îşi luau acea libertate, acea autonomie seniorială care se simte în scrierile lor. Să spunem că aceştia sînt «aurorali», iar ceilalţi... cum să le zic — «culturali»? Aurorali nu pot fi indivizii, oricît de geniali, (cel mult pot fi, să zicem, *naturi* aurorale), aurorală propriu zis nu poate fi decît epoca, iar epoca aceea era una a modelelor, nu a genezelor. Şi unii şi alţii au ilustrat-o în egală măsură. Să zicem că unii i-au exprimat «idealul», iar ceilalţi realitatea? Dar şi idealul unei epoci e o realitate a ei. Dihotomiile astea sînt totdeauna prea sumare. Privite mai atent, ajung să deruteze, în loc să lămurească. Auroralul e instaurator, adică generator în lanţ de *ulterioare* modele (şi nici el nu apare într-un pustiu). Modelele sînt istoriceşte databile; fără să fie eterne, au totuşi de regulă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

calitate perenă, deşi prestigiul lor e variabil în timp (modelul voltairian, bunăoară, cam dezafectat de o bună bucată de vreme din punct de vedere, să-i zicem, «statistic», operant totuşi în ordine calitativă.

Aşadar chestiunea asta cu modelele şi cu climatul auroral în care se creează fără modele (mai exact; independent de ele) nu se rezolvă deocamdată în răspunsurile pe care încercăm să le găsim. Întrebarea dumitale se limita însă la chestiunea adoptării unui model de către tînărul intelectual. Avem cazul lui Mircea Eliade care şi-l luase în tinereţe ca model declarat pe Hasdeu. Modelele acestea se adoptă după afinităţi, după temperament, după ambiţie. O vocaţie intelectuală, o vocaţie de critic, de erudit, de om de cultură, e o chestiune de emulaţie, ceea ce presupune un model. Dar nu neapărat. Eu nu sînt poet, dar îmi închipui că un poet, un poet autentic, e prin natură mai «auroral», Rimbaud de pildă. Sînt şi poeţi livreşti, poeţi inspiraţi din cultură, T. S. Eliot, sau alţii, unii chiar mari poeţi. Îl pomeneam pe Virgiliu, cu *Eneida*... Dar cred că o vocaţie poetică nu se decide prin emulaţie, ci printr-un impuls irezistibil. Nu mai ştiu ce să zic. Iată, Renaşterea, o epocă eminamente aurorală, dar totodată o epocă înţesată de modele culturale... Plutarh nu mai e azi o lectură pedagogică, formativă, dar odinioară reprezenta un repertoriu de modele — e drept că nu de modele propriu zis culturale, ci eroice. Oricum, modelele sînt în ele însele un fenomen al culturii şi al civilizaţiei (eu nu văd în aceşti termeni o antiteză, cum se face de obicei, văd între ei un raport de inherenţă, o diferenţă de treaptă istorică). Sînt însă momente de criză istorică în care modelele suferă o eclipsă sau chiar o destituire. Asta echivalează cu un haos precosmogonic, căci urmează, după chinuri parturiente, un nou moment auroral şi în cele din urmă alte modele. Momentele aurorale sînt departe de a fi confortabile. Auroralul se iveşte în plină dezordine, în plină derută...

I: În ce sens?

R: Eu cred destul de mult în teoria lui Tarde, sociologul Gabriel Tarde, de la care se revendica Lovinescu în teoria sincronismului: cred valabilă legea sociologică a imitaţiei, formulată de Tarde; articularea şi stilul unei societăţi, unei civilizaţii, se face prin imitarea unor modele superioare. Asta presupune existenţa unei elite recunoscută ca atare de restul societăţii şi imitată în formele ei de existenţă şi comportare. Lucrul ăsta poate suna inoportun şi inacceptabil într-o lume ca a noastră de azi, care e anti-elitistă. Bineînţeles, grupurile sau cercurile privilegiate şi profitoare sînt detestabile, aroganţa şi pretenţiile lor sînt odioase, cu atît mai mult cu cît, în ordine intelectuală şi morală nici nu constituie propriu-zis o elită, ci mai curînd contrariul. Căci inacceptabilă nu e în sine noţiunea, care exprimă o realitate socială necesară, ci impropria componenţă şi conduită a respectivelor grupuri. Nimeni nu neagă existenţa unui număr variabil, dar mai mult sau mai puţin minoritar de indivizi în care natura sau hazardul genetic izbuteşte în diferite privinţe un soi omenesc mai deosebit. Se spune «trăgător de elită», «sportiv de elită», «ofiţer de elită» etc. Specimenele acestea reuşite se găsesc de fapt pe toate treptele societăţii. Există o elită sau mai exact nişte elite ţărăneşti, şi încă ce elite! Ne-am obişnuit să dispreţuim mahalaua, dar mahalaua are protocolul ei, cu o cazuistică foarte complicată, şi are elitele ei (să ţinem seamă că mahalaua a fost totdeauna o pepinieră de fete frumoase, care puteau fi văzute mergînd desculţe cu găleata la cişmeaua din colţul străzii, şi dintre care s-au ales nu puţine vedete ale artei sau ale vieţii). Există elite muncitoreşti. Există elite intelectuale (vreau să spun: există o elită, evident minoritară, în categoria intelectualilor, şi există elite intelectuale în toate categoriile). A existat o elită, fireşte tot minoritară, şi în fosta aşa numită «lume bună», pe care zguduirile istorice au constrîns-o la o severă selecţie internă. Împrejurările şi accidentele vieţii mele m-au făcut să trăiesc în foarte variate medii şi să cunosc imens de multă şi diversă lume. Am constatat că există elite şi în lumea aventurierilor, a apaşilor, în mediile interlope. Iar membrii acestor foarte diverse elite, dacă se întîmplă să se afle împreună, alcătuiesc o foarte bună societate, o «societate a egalilor». Am văzut, în anumite locuri unde am fost silit să ajung, prietenia, camaraderia, comuna mentalitate şi comunele reflexe morale şi comportamentale între indivizi de cele mai diferite origini şi educaţii, de la ţărani pînă la fosta protipendadă, care au fost aduşi de viaţă să muncească împreună, constrînşi, undeva. Astfel de fraternizări, care s-au putut totdeauna vedea în războaie, e drept, dacă nu doar excepţional, oricum în situaţii «limită», cum se zice, sînt favorizate de crizele istorice şi atestă prezenţa unor calităţi umane al căror monopol nu-l deţine nici o categorie socială. Dar în perioadele de continuitate istorică, de prosperitate, norocul, educaţia, meritul personal, de regulă naşterea, alcătuiau nişte cercuri selecte, în care se cultiva un anumit tip ideal, «*l'honnete homme*», «*il cortegiano*», gentlemanul şi care dădeau tonul bunului gust şi stilului de viaţă. Aceste «elite» nu sînt creatoare de «opere» decît parţial, prin unii din componenţii or, dar prin întreaga lor articulaţie sînt creatoare de climat stimulator şi receptiv şi sînt o instanţă a valorilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se întîmplă ca o societate, trecînd prin zguduiri istorice care nu țin decît aparent de voința oamenilor, să-și destituie elita preexistentă, justificat sau nu, e greu de hotărît (justificările nu sînt niciodată complete, sînt totdeauna depășite și apoi răstălmăcite și ajung la rezultate opuse deziderateler inițiale). Afară de acest mod de înlăturare a elitei, mai există și un fel al ei de a demisiona, prin vulgarizare, prin adoptarea de către ea a unor modele din afara ei; văd în *Paris Match* cum lorzii și principesele se iau după *play-boys* și *cover-girls* în loc să mai impună ei, ca de la sine înțeles, propriul lor etalon de conduită. Legea lui Tarde funcționează acuma confuz și regresiv; nimeni nu mai știe pe cine să imite, din care cauză apar niște fenomene incongruente, heteroclite, lipsite de stil.

I: Dacă am ajuns la acest punct, vă propun o paranteză; ce modele ați recomanda tînărului intelectual de azi? În ce relație credeți că trebuie să se afle față de aceste modele?

R: Întrebarea dumitale pune problema intelectualului. Ajungem și la ea. Pînă atunci vreau să mai spun încă ceva în problema societății. De pildă noi românii avem tendința să luăm creațiile lui Caragiale drept documente sociologice. Sigur, ele pleacă de la realitate. Caragiale avea o ureche absolută și un ochi divinator. Realitatea imediată el o percepea cu o acuitate nemaipomenită. Noi vedem în Lache și Mache niște imbecili fiindcă *așa i-a făcut Caragiale*, dar modelele lor din realitate nu erau deloc imbecili. Caragiale era un geniu, nu trebuie să uităm asta nici o clipă, un tip la antipodul lui Monsieur Teste, personajul cel mai lipsit de geniu din cîte se pot închipui, care se lăuda cu: «*la bêtise n'est pas mon fort*». Ei bine, în cazul lui Caragiale (ca și în al lui Flaubert) se poate spune că «*la bêtise était justement son fort*»! El vedea ca printr-o lupă ultramăritoare morbul prostiei cuibărit în fiecare dintre noi, vedea prostia potențială și îi developa latențele pînă la ultima expresie. Creația lui e o hiperbolă vertiginoasă. El nu «denunță» prostia, nici nu o «satirizează», ci îi promulgă statutul ontologic. Asta prin demiurgia rîsului, printr-o forță transfiguratoare de esența fantasticului. De asta repet eu întruna că e un autor *abisal*. Caragiale nu reproduce o realitate socială, ci o ia drept cadru scenografic. Noi presupunem eronat că ea era tot așa de stupidă cum apare în creația lui Caragiale. Cum era să fie așa? Realitatea nu e nici stupidă, nici nestupidă, e și așa și așa, amestecată, ea nu poate fi așa de omogenă, de coerentă, de pură. Oamenii aceia discutau «situațiunea» sau codul penal cum discutăm și noi azi asemenea chestiuni, cu relativa noastră competență de oameni mai mult sau mai puțin informați, mai mult sau mai puțin instruiți. În realitate, mica burghezie românească din vremea aceea era o lume foarte interesantă și foarte bună, din care s-au recrutat profesori, funcționari, magistrați, ofițeri, liber profesioniști, negustori, oameni care asimilaseră corect și repede formele de viață europeană. Teoria maioresciană a «formelor fără fond» se referă la funcționarea structurilor, nu la inteligența indivizilor. Exista o elită, compusă din oameni ca Kogălniceanu, Alecsandri, Ion Ghica, Maiorescu, Hasdeu, tinerii de la Junimea, atîția alții, absolut la paritate, ca educație și fel de a fi, cu celelalte elite europene, absolut la același nivel, și care reprezentau modelele pentru restul societății. Acea mică burghezie imita aceste modele în modul de a trăi, de a se comporta, de a se îmbrăca, de a învăța limbi străine etc. Firește, nu în chip uniform și nici cu rezultate egale. Nu trebuie să uităm că în toate straturile societății există și un număr apreciabil și relativ constant de imbecili. Firește, acești imbecili nu puteau să nu-l fascineze pe Caragiale.

Să ne gîndim la oamenii pe care i-am cunoscut, care au marcat perioada interbelică și pe a noastră, oameni care astăzi sînt bătrîni sau au dispărut, intelectuali români de primă mărime, Ibrăileanu, Lovinescu, Camil Petrescu, Eliade, Călinescu, alții mai aproape de noi, în jur de 50—60 de ani, ieșiți din acea mică burghezie pe care o ponegrim și de care rîdem în mod injust. Evident,nu numai mica burghezie a dat asemenea valori. Exemplele strălucite de savanți, artiști, oameni politici, profesioniști de diverse specialități, proveniți din țărănime, reprezintă locuri comune ale istoriei noastre sociale. De asemenea și din alte straturi, mai incerte și mai obscure. Eu m-am referit la mica burghezie din cauza opticei greșite pe care o avem asupra lumii lui Caragiale.

Acum ne găsim în situația că din rațiuni care țin de destinele istoriei, așa cum spuneam și mai înainte, o elită prezentă, recunoscută ca atare și luată ca model, ca punct de mîră, nu mai există. Există acele elite diverse, diseminate în societate. Ele există ca valori, dar nu oferă modele, neavînd relief social de tip elitar. Legea lui Tarde nu mai funcționează decît sporadic, parțial, indirect. Apare astfel un fel de junglă a comportării, o ignorare a uzanțelor, un grobianism, care pe noi, ăștia mai bătrîni, ne șochează. Eu bunăoară țin foarte mult la o minimală eleganță vestimentară, la știința de a sta la masă, lucruri socotite frivole, dar care fac parte din civilizație și-ale căror carențe, prin acumulare, urîțesc viața. Nu sînt habotnic, nici tombateră și îmi permit și eu licențe estivale de tip *hippy* (relevate și de N. Manolescu în două cronici, la interval de cîțiva ani). Dar sînt supărătoare discordanțele. Nu e admisibil, de pildă, să porți sacou și cravată la blugi, nici să pui vinul roșu sau coniacul la frigider, nici să oferi coniac la aperitiv, cu măsline sau mezeluri. Astea nu sînt doar gafe de etichetă ci, de la un anumit nivel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de exigențe, chiar gafe culturale, mai grave decît, să zicem, o greșeală de franceză (eventualitate de care se îngrozea Camil Petrescu, ceea ce-mi pare emoționant).

N-am încotro, sînt om de «modă veche», dar remarc că destui tineri crescuți în absența unei «culturi a uzanțelor» (în categoria acestor «tineri» intrînd acum și oameni trecuți de 40 de ani) reconstituie, spontan sau nu, prin bun simț, bun gust și inteligență, observînd și întrebînd, normele elementare de conduită și civilitate; șansa societății noastre trebuie s-o plasăm în valoarea personală a acestor tineri (mă gîndesc la cîțiva pe care-i cunosc, dar nu vreau să dau nume, căci trebuie să contăm pe cît mai mulți). E o problemă de stil, dar în primul rînd una de morală.

În ce privește modelele de recomandat unui tînăr intelectual, nu mă încumet să răspund. Nu-mi pare onest și nici prudent să recomand, și încă nu cuiva anume, ci global, unul sau mai multe modele. Se poate întîmpla să nimerești bine recomandînd unei anumite persoane a cărei fire și ale cărei gusturi și însușiri le cunoști, un model potrivit pe care îl ignora și nu l-ar fi descoperit singură. Se poate întîmpla asta, dar e o întîmplare. Nu trebuie să pornești cu ideea de a recomanda lumii modele, planuri și proiecte. Noica făcea asta, nedescurajat de eșecurile perpetue. Nici unul, dar nici unul din discipolii săi de-alungul anilor și generațiilor, nu și-a luat modelele și nu și-a asumat proiectele pe care Noica nu ostenea să li le prescrie. Mie mi-a recomandat succesiv următoarele modele: Wackenroder (Dumnezeu știe de ce), Jean-Jacques Rousseau (cu care nu am nici în clin nici în mînecă și care-mi displace profund), Georg Simmel, Herder, Johann Georg Hamann («magul Nordului»); nu era prea clar dacă mi-i propunea ca modele sau ca materie de studiu, — oricum însă, fără efect. Ținea să mă facă să renunț la Montaigne și la celălalt model al meu, Nietzsche. În privința asta, nici pomeneală, nu m-a putut clinti, dar l-am luat și pe el ca model pe lîngă aceștia doi (pe care-i desconsidera infinit).

Totuși modelul Noica eu nu l-aș recomanda decît cu prudență, cu multe precauții. Preluat fără discernămînt face niște ravagii îngrozitoare, în sensul că pe slabii de înger îi zăpăcește de tot. Băgați de seamă cum proliferează psittacismul cu *«Ființa»*, *«Devenința»*, *«Arheii»*, *«întru»*... etc., plus impresia că dacă descompui niște cuvinte (în-ființare, des-facere, stră-fund și așa mai departe) se cheamă că filozofezi. Modelul Noica nu e de imitat, se transformă imediat în parodie, dar exemplul Noica, sau «modelul paideic», e de luat în serios. Modelul acesta înseamnă lecturi fundamentale și complete, exercitarea minții cu gîndirea filozofică; fără o minimală dar solidă cunoaștere a filozofiei nu poți funcționa corect în orizontul culturii decît cel mult în «serviciile auxiliare». Cînd Noica spune *«puneți mîna și învățați nemțește și grecește ca să puteți face filosofie»* (franceza și latina fiind de la sine înțelese, nici nu se discută) el te trimite la filologie, adică la sursele gîndirii. E necesar să poți recurge la textul original, chiar dacă pentru lectura curentă preferi o traducere; afară de asta, etimonurile și structurile gramaticale grecești sînt cît se poate de stimulatoare pentru gîndire; răsfoirea ceva mai atentă a unui dicționar grecesc rezervă de fiece dată cîte o surpriză metafizică. Dar să nu luăm lucrurile cu habotnicie; e admirabil, invidiabil să știi grecește, dar esențial e să fii foarte inteligent. Aici e aici. Iar ca să fii chiar filozof adevărat se cere și mai mult: în filozofie e ca în sculptură, nu rezistă decît cei mari de tot; în pictură sau în muzică țin și un Eugène Boudin, un Teodor Aman, un Sava Henția, un Saint-Saëns, un Buxtehude, dar în sculptură trebuie să fii un Michelangelo, în filozofie un Kant ori barem un Bergson, altfel nu e nimeni obligat să te citească. Cînd Ben Jonson spunea despre Shakespeare *«he knew small latin and less greek»*, asta putea să însemne pe vremea aceea că știa totuși mai multă latină decît noi acum (poate nu, dar era Shakespeare!). Dacă ești genial — Doamne-ajută!; dar dacă nu, atunci, ca să faci ceva temeinic în filosofie, ca profesor sau cercetător, se cade să știi nemțește și grecește ca lumea. Cam asta înseamnă modelul Noica, dacă e să-l luăm cu bun simț.

I: Dar despre modelul anilor Dv. de formație ce puteți spune, din perspectiva pe care o aveți acum ?

R: Eu l-am avut ca model în adolescență pe Paul Zarifopol. Aveam 15 ani cînd a murit; cartea lui principală, *Pentru arta literară* a apărut cam la o lună după moartea lui și am citit-o imediat, apoi am recitit-o mereu, ani și ani de zile, multe pasagii din ea le știu și acum pe de rost. Pînă atunci îl știam numai ca editor al primelor trei volume Caragiale, pe care mi le dăruise tata, atrăgîndu-mi atenția că este o *ediție critică*, explicîndu-mi ce înseamnă asta și spunîndu-mi că e de fapt prima adevărată ediție critică, în strictă accepție, a unui clasic român. Citisem introducerile lui la aceste trei volume și mă impresionaseră puternic, se deosebeau violent de prezentările didactice și plate pe care le știam din manuale. Pe Zarifopol însă nu l-am văzut niciodată, deși era rudă apropiată cu al doilea soț al mamei mele. Mama îl vizita des și-mi vorbea de el, mi-l descria și-mi cita propoziile lui, prețuindu-i mult conversația și genul de spirit și admirînd felul cum își suporta sărăcia, el care fusese învățat cu luxul, atît material cît și intelectual. Mie îmi plăcea grozav din fotografii, cu vasta lui calviție și monoclul cu ramă de aur, care-i atîrna de un șnur negru peste jiletcă, și nasul acela grecesc, cu nările

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

accentuat răscroite. Deși locuia la doi pași de noi, în Spătarului, nu l-am văzut niciodată. După ce am citit și răscitit *Pentru arta literară* am găsit la un anticariat *Din registrul ideilor gingașe* carte pe care de asemenea am recitit-o de nenumărate ori în tinerețea mea. Găsisem în Zarifopol un spirit congener și l-am adoptat deliberat nu numai ca model intelectual, dar chiar și stilistic. În primele mele articole de pe la 19—25 de ani mă exprimam în maniera lui, la în ceput imitîndu-l în mod conștient, apoi involuntar. Dar nici atunci și nici acum nu am putut și nu pot înțelege și cu atît mai puțin accepta atitudinea lui negativă față de Baudelaire și Stendhal. Mărturisesc că mă indispune foarte rău și-mi pare chiar un semn destul de prost. Dar, oricum, asta e, trebuie să ne asumăm iubirile așa cum sînt, inutil să facem nazuri; dacă cineva ne place mult de tot, dacă ne place cu adevărat, îl admitem cu defecte cu tot, altfel ajungem ca senatorul Pococurante din *Candide* (altă carte care m-a impregnat ireversibil, de la 15 ani pînă azi). În toată tinerețea mea, pînă pe la 30 de ani, felul meu de a gîndi și scrie a fost ghidat de spiritul lui Paul Zarifopol. Dar între timp au prevalat din ce în ce modelele celelalte două, Montaigne și Nietzsche, definitiv (vorbim de *modele* în înțelesul strict, nu de autori predilecți, care sînt firește destul de mulți; mai sînt, cum spuneam la început, ceilalți doi, nu modele dar genii tutelare, Caragiale și Goethe). Pe Zarifopol l-am redescoperit mult mai tîrziu, constatînd de altminteri că modelul nu era complet: am descoperit nu puține texte de el, rămase în colecțiile *Adevărului literar*, a *Vieții Românești*, a ziarului *Adevărul*, care dovedesc că el nu era numai scepticul ricanant și raționalistul lipsit de orizont metafizic și profunzime existențială, cum l-au crezut toți (fiindcă în genere nu se citește atent și se reține numai formule simplificate). De fapt și modelele pe care le preluăm, le preluăm sumar. Orice model e oarecum sumarizat. Sau, mai exact: riscă să fie.

I: Să rămînem în continuare la evocarea adolescenței Dumneavoastră. Care au fost primele contacte marcante cu literatura ? Cînd și cum v-ați dat seama că aveți ceva de afirmat prin scris ?

R: Asta se plasează foarte departe în copilăria mea. Primul șoc literar pe care l-am avut, primul entuziasm literar, l-am trăit, cred, pe la 7 ani, cînd, avînd scarlatină, pe urmă pojar, zăceam în pat și bunica mea îmi citea din contesa de Ségur și din teatrul (comediile și scenetele) lui Alecsandri. Cărțile contesei de Ségur îmi făceau plăcere, e adevărat (pozele mai cu seamă, pe care le priveam în pauzele lecturii, mă încîntau) dar în limitele unei satisfacții totuși moderate; abia acum le gust propriu-zis ca literatură, poate și fiindcă mi-am dat seama recent, cu nu puțină uimire, (numai la asta nu m-aș fi așteptat), că unele scrieri ale mele din ultima vreme, niște amintiri din copilărie, au ceva comun cu ele (mă bate chiar gîndul să întocmesc un studiu despre doamna de Ségur). Dar comediile lui Alecsandri, mai ales seria *Coana Chirița* mă făceau să mă sufoc de rîs și să-l admir pe autor cu un entuziasm nețărmurit. Acesta a fost primul meu impact cu literatura, cu miraculoasa ei putere instauratoare. Puțin mai tîrziu, cum am istorisit la început, a avut loc șocul Caragiale, cel mai zguduitor eveniment intelectual din viața mea (alt moment epocal în viața mea, dar nici pe departe de natura seismică a șocului Caragiale, a fost, la 31 de ani, *Critica rațiunii pure*). Dar între Caragiale (la 11 ani) și Kant (la 31) au avut loc alte lecturi-eveniment; *Candide* al lui Voltaire, la vreo 15 ani, și, un an înainte, citirea într-o colecție școlară a cîtorva studii de Maiorescu și de Gherea. I-am luat pe amîndoi ca pe două mari modele, care mi-au dat ideea criticii literare, tentația de a comenta și eu literatura. Pînă la 11 ani, adică pînă la momentul Caragiale, scrisesem o grămadă de romane (romane de aventuri), de poezioare, fabule, epigrame, reportaje, abordînd și genul dramatic (la emulația lui Alecsandri) cu scenete comice (adică pe care le credeam eu comice) Bunica mea le dădea la legat în piele cu titlurile gravate în aur (le băteam direct la mașină la 8 ani am avut mașină de scris, pe care mi-o cumpărase bunica; tot ea îmi luase și un șapirograf, dar pe acesta îl foloseam numai pentru gazetele și revistele pe care le scoteam, schimbîndu-le mereu numele și formatul); mai tîrziu, după moartea bunicii le-am găsit și le-am pus pe foc, dar mă tem că mi-au scăpat unele. Șocul Caragiale m-a făcut brusc să-mi dau seama că toate acestea nu erau decît maculatură; am încercat să scriu și eu «momente și schițe» în genul lui Caragiale, dar foarte repede mi-am dat seama că era cu neputință. Mi-am zis că, nefiind dotat pentru literatura de ficțiune, aș putea să fac critică, după modelul Maiorescu și Gherea. Aceștia doi m-au impregnat, amîndoi, în aceeași mare măsură. Nici un moment nu mi s-a părut că m-aș afla cu ei într-o alternativă, că ar fi cazul să optez pentru unul din ei. La Maiorescu m-a impresionat lapidaritatea stilului, autoritatea inteligenței, ironia, causticitatea voalată, logica; la Gherea pasiunea culturii universale (la el am aflat prima oară nume ca Leopardi, Alfieri, Aretino, Shelley, Keats etc.), și pasiunea discuției intelectuale. Primul meu articol de critică, apărut în *Vlăstarul*, revista liceului, se intitula *Între Maiorescu și Gherea*. Nici o secundă nu am fost de acord cu cei ce-l disprețuiau pe Gherea; bineînțeles că tot nici o secundă cu detractorii lui Maiorescu (pe detractorii lui Maiorescu nu i-am considerat niciodată și nu-i pot considera decît ca pe niște imbecili sau ca pe niște canalii; regret din suflet

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dacă jignesc pe cineva, dar nu retractez; adaog că maiorescienii de strictă observanță mi-au făcut totdeauna efectul unor gogomani). Așadar, lectura simultană a lui Maiorescu și a lui Gherea a fost decisivă, în primă instanță, pentru orientarea mea critică. Pe urmă Zarifopol, Ibrăileanu, Thibaudet.

Puțin mai tîrziu, pe la 16—17 ani, au intrat în viața mea, unul după altul, Baudelaire și Nietzsche. Pomenesc, în ordinea aceasta, pe autorii care au constituit pentru mine repere și orientări fundamentale, momente cruciale în planul atitudinilor și felului de a gîndi, nu preferințele literare, care, firește, sînt mult mai multe. Dar în fond și acestea sînt definitorii; nimeni nu poate cunoaște toate capodoperele, nimeni nu le apreciază în egală măsură pe toate, ba pe nenumărate le ignoră, pur și simplu. Marii scriitori la care revii, pe care-i recitești, care-ți sînt familiari, chiar dacă nu constituie influențe decisive, definesc gustul, opțiunile sufletești, tipul de sensibilitate, ale respectivului cititor. Nu pot, bineînțeles, să dau listă, dar enunț cîteva nume din cele mai afecționate: Balzac, Stendhal, Mérimée, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Molière, Ion Ghica, Mateiu Caragiale, Proust.

Baudelaire și Nietzsche, cum spuneam, au intrat în viața mea (da, în *viața* mea) unul după altul, în succesiune imediată. Influența lor asupra felului meu de a gîndi și a mă exprima a fost simultană și o consider de aceeași esență. Fără prejudiciu asupra rolului suveran al lui Montaigne.

Deși citisem pe Maiorescu și pe Gherea, deși citisem, cam tot pe atunci, *Viața lui Mihai Eminescu* și apoi *Opera lui Mihai Eminescu*, volumele care apăruseră, 1 și 2, cred, și îmi dădusem seama de răscrucea pe care exegeza lui Călinescu a însemnat-o pentru înțelegerea poetului, deși, evident, poezia eminesciană îmi era deja cunoscută, încă nu ajunsesem la stadiul la care ea constituie pentru cititor o experiență copleșitoare. Baudelaire intrase în conștiința mea înaintea lui Eminescu. Poate că nu a fost rău. Ba chiar cred că a fost foarte bine. Baudelaire și Nietzsche m-au pregătit pentru Eminescu. Cînd Eminescu a început să curgă peste mine ca o cascadă, aveam 18—19 ani, aveam deja lecturi destul de vaste și variate, aveam deja suficiente noțiuni de filozofie (pe Schopenhauer îl citisem deja) și aveam o experiență erotică și sentimentală care o depășea pe a majorității colegilor mei (o depășea în orice caz ca intensitate și dezinhibare, deși eram mai curînd timid și nu eram deloc un donjuan — specie odioasă, pe care am disprețuit-o la fel ca pe cea a hingherilor). Cred că abordarea prematură a lui Eminescu e generatoare de confuzie și lălăială. Adolescentul eminescianizant e un adolescent prost, așa cred. Eminescu citit de adolescentul cu mintea tulburată de tot felul de iluzii romantice dă o imagine care le rămîne multora pe toată viața, imaginea lamentabilă a acelui fals Eminescu *«cu un surîs amar în colțul gurii»*, leșinat și elegiac în sensul cel mai rău al cuvîntului (vorba lui Baudelaire: *«lous les élégiaques sont des canailles»*). Cred că abordarea lui Eminescu de către un tînăr deja mai mult sau mai puțin format, frecat cu Voltaire, cu Chamfort, cu La Rochefoucauld, cu Enciclopediștii, plus Baudelaire și Nietzsche, cum a fost în cazul meu, e, nu că aș vrea să mă laud, preferabilă. Trebuie să adaog că, pentru mine, criticul care a însemnat *atunci* cea mai penetrantă introducere la Eminescu a fost Ibrăileanu. Pe Călinescu l-am reluat pe urmă, mult mai tîrziu (în cele două volume masive ale versiunii ulterioare, ușor amendată, atît cît îi trebuia ca să devină ceea ce virtual era, o capodoperă critică, o exegeză cu adevărat genială).

I: Dar Sadoveanu ? De Sadoveanu cum v-ați apropiat ? Și cum se explică faptul că singura Dumneavoastră carte, să-i zicem, de «sinteză», este o carte despre Sadoveanu ?

R: Am relatat în *Alchimia existenței* cum am ajuns să scriu această carte, pe care nimic din opțiunile mele anterioare nu o prevestea. Sadoveanu nu exista în constelațiile mele literare. Ca și cu Goethe, întîlnirea cu Sadoveanu a însemnat o «anexiune teritorială» tardivă și integrală, efectuată sub imperiul destinului, în împrejurări de viață ocultată. Pe Goethe l-am citit, cum spuneam mai înainte, la Cîmpulung, unde trăiam în clandestinitate, cu nume fals (nu mai e nici un secret, amănuntele acestui episod sînt publicate, în *Ipoteze de lucru* și în *Epistolar*). Pe Sadoveanu l-am citit în perioada «coborîrii în infern», cînd nu mai aveam nici stare civilă, nici statut social. Acolo, în una din acele bolgii, erau permise niște lecturi, printre care intelectualmente acceptabile, iar pentru mine binecuvîntate, nu erau decît *Odiseea* în traducerea lui Murnu și operele lui Sadoveanu. Mie coincidența aceasta îmi pare tulburătoare. Goethe și Sadoveanu, în ciuda aparențelor, au afinități profunde, sînt legați prin fire ascunse, de natură inițiatică, așa cum am subliniat destul de insistent în cartea mea. Iar eu, prin concursul împrejurărilor, am fost adus să le abordez integral opera aflîndu-mă în postură de ocultare, de «moarte simbolică». Bineînțeles, îmi dau seama că lucrurile trebuiesc luate cu o doză de scepticism relativist și nu sînt așa de nebun încît să-mi închipui că destinul meu personal poate reprezenta față de această relație un numitor comun. Dar nu e mai puțin tulburător pentru mine faptul că destinul meu a prezentat o asemenea structurare coerentă. Goethe și Sadoveanu au o viziune a lumii, a universului, care se raportează deliberat la tradiția pitago-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reică și în care aceasta își găsește aprehendarea artistică, sapiențială și umană cea mai rotundă. Afilierea lor la francmasonerie nu a fost, ca în atîtea cazuri, o chestiune de ocultomanie sau de cîrdășie profitabilă. Ei o luau foarte în serios și opera lor e plină de tîlc în privința asta.

Citindu-l pe Sadoveanu acolo unde l-am citit și la vîrsta la care l-am citit (42 de ani), am avut revelația extraordinară a cosmologiei lui, ca totalitate a viziunii, și revelația sensurilor simbolice și inițiatice din opera lui. Mi-am dat seama brusc, într-o zi, așa cum, brusc, după un timp mai lung sau mai scurt de observație acumulată, ți se lămuresc dintr-o dată ca o singură realitate, cu o singură explicație, o mulțime de fenomene disparate, mi-am dat seama, zic, că citită cu această cheie, opera lui Sadoveanu cîștigă fantastic ca frumusețe, cîștigă fantastic ca simfonie a lumii și se dezvăluie ca o *cale*, ca în înțelepciunea taoistă. Citită «în clar», fără această cheie, ea rămîne de fapt mută, adică deși vorbește mult, spune puțin, ca astuțioșii care pălăvrăgesc ca să ascundă esențialul. Fără această cheie rămîne la nivelul pitorescului insipid, semănătorist, adorat de belferi și de șantajiștii inculturii, rămîne «rapsodul», «cîntărețul», «Ceahlăul literaturii noastre» și alte asemenea baliverne alfabetizate. Natura e la Sadoveanu (ca și la Goethe) o epifanie cosmică, nu un simplu concept de higienă sau pedagogie.

Dar nici atunci nu m-am gîndit că voi scrie într-o bună zi o carte despre Sadoveanu. Revelațiile acestea le-am avut în 1961, cartea am început s-o scriu abia în 1976 (scrisesem în 1970 un articol, apărut în *Viața Românească*, pe care apoi, amendînd-ul, l-am incorporat ca paragraf în carte). Între timp însă vorbeam adesea despre Sadoveanu, și tot vorbind, cum zice Ricu Wald, mi-a «venit ideea». Poate că nici așa n-aș fi scris-o dacă nu mă pisălogea mortal redactoarea celorlalte cărți ale mele, de la «Cartea Românească», Georgeta Naidin, care mi-a pus-o cu de la sine putere în planul editorial și mă tot soma: «*Scrieți, d-le Paleologu, scrieți! Sînteți cu un picior în groapă, ce mai stați!*»

(Continuare în numărul viitor)

Convorbire consemnată de Mircea VASILESCU

PAUL MIHAIL

«...adio, voi statui fără capete și coloane fără baze...»*

● Itinerariul la Muntele Athos ● O răcoritoare grădină cu statuia lui Byron ● Justin Moisescu, prietenos, mă introduce printre greci ● Niște documente de la Ștefan cel Mare ● Revoluția din 1821 a pornit de aici ● Un manuscris osmoglasnic, avînd însemnarea d-lui prof. N. Iorga ● La 8 1/2 seara am pornit spre Pireu ● Cînd i s-a refuzat viza bizantinologului Charles Diehl ● La pomelnicul voievozilor: Petru, Neagoe, Alexandru și Ruxandra ● În Tessalonic, 12 august 1931.

Vineri 27 martie 1931. Atena

La 2 1/2 noaptea, la gara Larisa, fulgi albi de zăpadă se joacă la fereastră. Mi se pare că plec spre nord și nu spre sud. La 7 dimineața e încă vînt și cer întunecat. La 8 1/2 dimineața, tabloul se schimbă: verdeață, grîu în spic, flori și soare.

Simbătă 28 martie 1931. Atena

Prima zi de ședere în vechiul oraș al civilizației antice. Pînă la amiază a nins așa cum ninge la noi. Ivindu-se soarele, totul s-a topit. Gînduri din cele mai negre și mai disperate au răscolit capul meu. În orașul acesta cosmopolit, unde valorează dolarul și lira engleză, ce voi face atîtea luni cu cîteva mii de lei? Toată ziua, doi copilași au plîns în camera alăturată, iar cineva, la etajul de sus, și-a făcut o plăcere bătînd cuie în podea. La 9 1/2 seara, învălit cu plapuma mea subțire, deasupra căreia am pus paltonul, pardesiul și vesta, am adormit amărît și disperat.

---

* Jurnalul de călătorie și studii în sud-estul Europei *al reputatului cercetător în domeniul culturii vechi românești care este Paul Mihail se prezintă ca un document de mare valoare. Deși se referă la o perioadă de timp relativ restrînsă – un an (dec. 1930 – dec. 1931) – jurnalul este edificator pentru*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Duminică 29 martie 1931. Atena

M-am dus la biserica Zoodo Pighi adică «Izvorul tămăduirii». Am colindat piața și străzile. Am văzut vechea Agora și Poarta împăratului Adrian. M-am urcat pe Acropolis. Am rătăcit plin de emoție printre monumente. Am pipăit coloane, capitele și atîtea bucăți sfărîmate ce stau risipite. Partenonul, în stil doric, impunător, te zdrobește. Multe coloane risipite și marmoră peste tot. Erehteionul, în stil ionic, firav, se cheamă îmbrățișare. Dupăamiază am învățat alte cuvinte grecești. Colegii români sînt foarte buni între dînșii și dispun, fără ca bunătatea lor să se răsfrîngă și asupra mea. Seara, mi-am stabilit programul lunilor cu itinerariul la Muntele Athos.

Luni 30 martie 1931. Atena

În zadar caut să mă încurajez, căci nu merge, dispoziția slăbește, puterile fizice scad. Blestemați să fie acei călători care, cu punga plină, în cîteva ceasuri vizitînd monumentele vechi, se entuziasmează, fantezia le crește și scriu ceva ce în realitate nu este. Praful, murdăria, scumpetea și exploatarea ei nu le cunosc. Dimineața, la facultate am ascultat cursul prof. Balanos. Universitatea e construită la 1837, fațada avînd un portic și statuile patriarhului Grigorie, poetului Riga, filologului Corai și a lui Gladston. Clădirea Academiei de Științe e un monument de marmoră albă. Două coloane susțin statuiele Atenei și a lui Apolon în mărime naturală, iar la fațadă sînt statuiele lui Socrate și Platon. Privind statuiele filosofilor, mi-am adus aminte de profesorul nostru Constantin Fedeleș, care ne preda cu adîncime istoria filosofiei și ne comenta pe înțeles sistemele filosofice antice și creștine. Biblioteca Națională, cu frumoasă intrare de marmoră, este ctitoria fraților Văleanu. În fața palatului regal se întinde o răcoritoare grădină cu statuia lui Byron. Stadionul adună pînă la 30 000 persoane. Cu scrisorile din țară m-am prezentat la prof. Papamihail, care citindu-le a zîmbit și a rămas rece la rugămintea mea de a mă îndruma în cele ale existenței.

Marți 31 martie 1931. Atena

Nu învinuiesc pe nimeni de cele ce îndur, acum, căci eu însumi am dorit aceasta. În cameră e umezeală și frig, de aceea mă dor coastele și spinarea. Am asistat la cursul prof. Sotiriu.

Simbătă 18 aprilie 1931. Atena. M-rea Mega Spileon

La 6 dimineața, un grup de 45 studenți, cu profesorii Alivizatos, Diovuniotis, Soteriu și Balanos D. pornim cu trenul. Studentul Justin Moisescu, prietenos, mă introduce printre greci. De la Elefisina, începe piatra, în unele locuri și vii. Sărăcia pămîntului, de culoare roșiatică, se vede pretutindeni. Șoseaua de asfalt merge alăturea de calea ferată, pe malul mării. De la Megara, marea e mai atrăgătoare: insule cu vîrfuri ascuțite ca niște săgeți în apă, corăbii legănîndu-se pe valuri. Trecem canalul Corint pe puntea ce leagă Atica cu Peloponezul. Corintul vechi, al Sf. Apostol Pavel, e mai departe, se văd case distruse de cutremur. În Peloponez, cîmpii verzi, vii bine cultivate, pădure de chiparoși, grădini cu lămîi, trandafiri, castani, oleandre și măslini. La gara Diacopeton ne suim într-un vagon de linie îngustă. Trecem un drum sălbatic: munți, tuneluri, ripi, poduri și rîul Vurecos. De la gara Gherpini pînă la mănăstirea Mega Spileon am făcut pe jos o oră prin poteci și piatră. M-rea e situată într-o imensă peșteră, avînd 60 m. lungime și 30 m. lățime, la poalele muntelui abrupt. La ora 5 am mers la biserica săpată în stîncă. Impresionantă așezare într-un loc sălbatec.

Duminică 19 aprilie 1931. M-rea Mega Spileon — Calavrita

Noaptea am visat că am dat de niște documente de la Ștefan cel Mare. Mi-a fost frig în patul de la intrare, învelindu-mă cu ițolurile de pe el. Mănăstirea e foarte veche și a fost arsă de cîteva ori. Îmi reține atenția daniile moldovenești. Am văzut muzeul și biblioteca mă-

---

modul în care cărturarul de aleasă distincție și-a înțeles încă din tinerețe scopul vieții: de a sluji, în ciuda unor greutăți materiale ce păreau de nedepășit, operei de care țara avea nevoie, creșterea patrimoniului nostru cultural-științific.

Temeinica pregătire profesională, dată de cultivarea voinței de permanentă depășire, i-a înlesnit lui Paul Mihail orientarea în fondurile arhivistice străine, importante pentru istoria noastră și a făcut ca misiunea sa de studii în Bulgaria, Grecia și Turcia europeană, din perioada la care se referă paginile de față, să se încheie cu aducerea în țară a unui bogat material documentar, care avea să înnoiască aspecte de seamă ale istoriei naționale.

Nu mai puțin important este și faptul că știința tînărului savant român a atras atenția cercurilor științifice din țările în care a călătorit, el ajungînd să cunoască și să stabilească relații strînse cu personalități de seamă ale vieții culturale din perimetrul sud-est european investigat. Prețuirea ce i s-a arătat, ca mesager al științei românești, s-a răsfrînt și asupra țării noastre, pe care el era conștient că o reprezintă în locurile unde era chemat de interesul științific. Prin Paul Mihail, ca și prin alți tineri, asemănători lui, s-au lărgit, cu efecte pozitive pentru buna cunoaștere între popoare, relațiile României cu alte state, în primul rînd cu statele din zona geografică în care ne aflăm.

Valoros prin datele științifice pe care le cuprinde, Jurnalul călătoriei de studii a lui Paul Mihail este deopotrivă valoros prin frumosul stil literar, care-l situează printre reușitele genului.

Ștefan ȘTEFĂNESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

năstirii, însemnate și prețioase. Manuscrise pe pergament, chivoturi din aur și email în stil venețian, cruci sculptate și veșminte în fir de aur. La ora 3 p.m. am mers spre Calavrita, orășel așezat între munți și piatră. Aer curat și odihnitor.

Luni 20 aprilie 1931. Mănăstirea Lavra — Peloponez

Din Calavrita, am mers la m-rea Lavra. Altă atmosferă, curățenie și ordine. Biserica Sf. Nicolae are fresce bogate, e în stil moldovenesc și ctitorie moldovenească. Revoluția grecească din 1821 a pornit de aici, la semnalul Patriarhului Grigorie. Vechea biserică din peșteră aduce aminte de timpurile dintii din era creștină. Un copac la poarta mănăstirii, de multe sute de ani, e arătat ca locul unde jurau revoluționarii greci. Câteva ore am răscolit în bibliotecă, aflînd și știri românești. Igumenul Lavrei, arhimandrit Policarp Paica, mi-a aplicat în album pecetea acestei mănăstiri istorice.

Marți 21 aprilie 1931. Atena

Pînă la amiază, vizitarea Calavritei și masă comună. Cunoștință cu familia profesorului Alivizatos. Întoarcerea e mai plăcută în bătaia soarelui de asfințit. Conversații ușoare în limba greacă. Rezultatul călătoriei e mulțumitor, prin cunoașterea a două vechi așezăminte monahale. La ora 9 eram în cameră, întîmpinat de vechiul zgomot și plînsul copiilor.

Luni 25 mai 1931. Atena

Între 9—11 am văzut muzeul numismatic din clădirea Academiei. Conține monede antice și medalii. La 11 m-am prezentat prof. Kugeas, cu care am vorbit grecește, cerîndu-i să-mi aprobe accesul la Biblioteca Națională, pentru documente slave și române. Pînă la 1 am copiat un document de la Veniamin Costache și am cercetat un manuscris osmolasnic, avînd însemnarea d-lui prof. N. Iorga. Am mîncat la prînz cu mulțumire. Îmi dau seama că mă transform zilnic și că lucrurile văzute ieri într-un sens, azi iau altă înfățișare. E căldură mare, care te moleșește.

Marți 26 mai 1931. Atena

S-a scurs o zi lungă ca un an. Lucrez ca în piatră, nu iese nimic. Între 9—11 am fost la Biblioteca Națională, unde am văzut încă două manuscrise slavone. Custodele bibliotecii, L. N. Politis, binevoitor, mi-a spus că iubește România ca și Grecia. A semnat în albunul meu așa: «*Amintire din timpul muncii dumneavoastră la secția de manuscrise a Bibliotecii Naționale*».

Am fost invitat să semnez în cartea cea mare a celor ce s-au interesat de manuscrise. Am depus semnătura mea sub cea a profesorului și savantului mondial N. Iorga, care a semnat în octombrie 1930 și de atunci nu mai iscălise nimeni.

M-am prezentat directorului Bibliotecii Naționale, profesorului Kugeas, mulțumindu-i pentru îngăduința dată. Mi-a vorbit cu dor de manuscrisele grecești de la Academia Română și de la Universitatea din Iași. L-am informat că profesorul Orest Tafrali, cu a cărui scrisoare de recomandație am venit, la cursul său de antichități, în 1929, ne-a vorbit despre un manuscris grecesc pe care-l are, conținînd procesele verbale ale Sinodului ortodox de la Iași, din 1642. Mi-a semnat următoarele rînduri: «*Celui mai bun cercetător, d. P. Mihail, îi urez toată izbînda în cariera sa științifică și toată satisfacția de pe urma șederii sale în Grecia*».

Simbătă 30 mai 1931. Atena

Pentru ca să pot merge în excursia anunțată prin ziare la insulele Delos și Miconos, m-am interesat de prețul biletului, care costă 80 drahme. Nu le am, dar am venit aici ca să cunosc. Am luat pantalonii și vesta cu care am pornit de acasă și le-am vîndut la «agora» luînd 115 drahme. Cu durere le-am vîndut, căci erau singurele haine de schimb. Am cumpărat biletul și, la 8 1/2 seara, am pornit spre Pireu. La 9 1/2, vasul Samos, cu 1000 persoane, pornește în larg. Un șirag de lumini, ca niște stîlpi de foc, salută multă vreme. Luna plină ne întovărășește cu razele sale ce se reflectă frumos pe valurile mării.

Duminică 31 mai 1931. Insulele Delos și Myconos

Un răsărit de soare, sub adierea unui ușor vîntuleț și a valurilor liniștite. La 8 dim. ajungem la insula Delos, complet pustie. Alăturea e insula Myconos. Cît prinde ochiul e numai marmoră și piatră. De la port la dreapta sînt Magazinele, apoi porticul lui Filip al V-lea Macedonicul închinat lui Apolon. Baza statuiei colosale a lui Apolon, toată marmoră, cu lungimea 5,18 m., lărgimea 3,50 m., atrage privirile. Terasa leilor de marmoră e impresionantă. Coloanele de marmoră la tot pasul. În fund, stadionul și agora. În stînga e strada numită «a teatrului», cu rămășițe de locuințe, cea a Dafinilor are mozaicuri frumoase. Casa numită Trident are bogate mozaicuri și locuința zisă a Cleopatrei, cu statuia fără cap. Rezervor de apă și ruine de marmoră. Mijlocul insulei îl formează vîrful Sinthe, de 112 m., care păstrează rămășițele sanctuarului lui Zeus și al Athenei. De pe el am privit insulele înconjurătoare și coloanele, templele și altarele dărîmate și risipite. Toate acestea parcă mărturisesc anul 88 d. Chr., neputînd rezista în fața noii învățături. Am făcut baie în Marea Egee și am mîncat pești prăjiți pe mal. În mu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zeul ce se formează sînt adunate şi fragmente de ceramică. Spre asfinţit, cînd vaporul se îndreaptă spre Myconos, pietrele şi coloanele strălucesc în soare, parcă ar fi cîmpul cu oasele morţilor văzut de prorocul Ieremia. M-a cuprins jalea, şi încă nu-mi pot explica de ce atîţia munţi de piatră şi de marmoră sînt strînşi tocmai pe o mică insulă din Chycladon. Adios Delos, adio voi statui fără capete şi coloane fără baze. Paul «Cornovanu» nu vă va mai vedea a doua oară în viaţa aceasta.

La ora 7 seara, ajungem la insula Myconos, mare de 28 km.

Miercuri 3 iunie 1931. Atena

Am mers la profesorul A. Keramopoulos, care mi-a dat două scrisori, către profesori şi rudele sale din Salonic. A scris o pagină întreagă pe albumul meu, prin care îşi exprimă dragostea faţă de România, dragoste pe care o are încă din copilărie. O transcriu:

«Mă bucur de cunoştinţă şi cu bucurie notez dragostea mea deosebită pentru România.

Mi-am făcut studiile, beneficiind de testamentul neuitatului şi de-a pururea pomenitului bariton din Viena, Constantin Beliou, a cărui avere era în România, iar strămoşii lui trăiau în Bucureşti. Beliou era concetăţean cu mine.

Un alt concetăţean a fost Menelaos Ghermano, fost ministru al economiilor din România. Era şi el din satul meu, Vlaizi.

Legăturile oficiale şi altfel de legături simt că trezesc în mine dragostea faţă de ţara de dincolo de Dunăre.

Cită istorie nouă comună şi cită comunitate veche îi leagă pe greci de ţara d-voastră!

De aceea, mă bucur văzînd un om de ştiinţă român luptînd să lege cele două naţiuni mai bine, pe bază de cunoaştere şi de limbă — legături literare şi ştiinţifice ale Greciei noi.

3.VI.1931. Atena — A. D. Keramopoulos»

Căldură înăbuşitoare. Ca să fac conversaţie în afară de lecţii, am umblat să închiriez o cameră. Am cunoscut periferia oraşului şi biserica Sf. Elefterie. După amiază, la cursuri, am conversat mai mult cu d. Pallas, asistentul prof. Sotiriu.

Miercuri 10 iunie 1931. Atena

Am făcut drum lung la casa prof. Diovuniotis şi i-am prezentat mulţumiri pentru sprijinul dat. O săptămînă pierdută din pricina scrisorilor de recomandaţie, ca să răzbat la Athos. Dacă nu mă întreb la ce va folosi munca mea, atunci mă simt sufleteşte mai liniştit şi viaţa merită a fi suferită. Aştept să vină banii. Durere de cap şi stomac. Am trecut pe la prof. Nicon Beis, nu l-am aflat acasă. La Legaţia română, răspunsul «mîine».

Simbătă 13 iunie 1931. Atena

Am fost la prof. Keramopoulos şi l-am rugat pentru o scrisoare de recomandaţie la Ministrul de Externe. Mi-a dat-o, dar mi-a spus că viza s-ar putea să n-o primesc, întrucît consiliul monahal de la Athos refuză vizitatori. Ca..ul de astă-toamnă, cînd i s-a refuzat viza bizantinologului Charles Diehl. Am pus amanet paltonul, şi vecinul Papaiani, aşa-i zice, mi-a dat 100 drahme, din care am trimis telegramă acasă după rata de bursă. La Pireu, m-am interesat de lucru la descărcatul vapoarelor. Nici bani, nici scrisoare de la nimeni. Zgomot de la atelierul de cioplit marmura.

Luni — simbătă 15—20 iunie. Portul Pireu

Fără parale, înfometat, nemaiputînd învăţa, am căutat de lucru. Prin d-l Papaiani, de la agenţia de vapoare Faros, care locuieşte în apartament la aceeaşi gazdă cu mine, am fost recomandat lui «Barba Iani», din portul Pireu. Deşi în biletul de învoire, obţinut de la Poliţie, stă scris că este interzis a se face orice comerţ şi a lucra, totuşi Barba Iani m-a primit, ca să facă bine unui «*pedachi vlahos*» (băiat valah), angajîndu-mă ca salahor, cu 40 drahme ziua. Se fac mari lucrări la amenajarea portului Pireu. Am fost introdus în numărul salahorilor care cărau piatră şi moloz cu roaba, sau dădeau cu lopata. Alteori, pus să frec cu o piatră tare plăcile aşezate. Din suma de 40 drahme îmi ajungea să mănînc în birtul cu lucrători cu care conversam greceşte în timpul lucrului. Dormeam acasă. Cine va putea şti cîte am auzit şi am văzut în săptămîna aceasta grozavă de schimbare a mediului, de suferinţă a sufletului şi a trupului meu?

Duminică 21 iunie 1931. Atena

Nici bani, nici scrisoare. Haine prăfuite, pantofi descusuţi. M-am spălat şi am dormit mult.

Luni 22 iunie 1931. Pireu

Început lucrul, înviorat. După ora 5 p.m. am primit suma trimisă de la Arhiepiscopie, precum şi două pachete cu cărţi pentru distribuire.

Marţi 23 iunie 1931. Atena

Am prezentat un rînd de cărţi Bibliotecii Naţionale, directorul rămînînd surprins de darul românesc şi făgăduind a trimite mulţumiri Societăţii istorico-arheologice bisericeşti şi Arhiepiscopiei. De la cei cărora le ceream ajutor, nici un răspuns.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Joi 2 iulie 1931. Muntele Athos, Dafni, Kareia

E foarte anevoioasă intrarea în sf. munte Athos! Atitea acte, formalităţi şi verificări. Am fost doar trei persoane cărora li s-a îngăduit intrarea de către poliţie. La 12 ziua pornesc pe un catîr numit Taafi al unui albanez bătrîn, cu un preţ de 60 drahme din Dafni la Kareia, pe un drum greoi. Sîntem tot în urcuş, dar ce aer, ce vedere şi ce frumuseţe! La ora 4 am fost la guvernatorul militar, iar la 5 am fost primit la Kinotul Athosului. Epistaţii au aplicat ştampila cea mare, ce o ţin patru călugări, pe autorizaţia pentru care am plătit 100 drahme, şi, după închinările de cuviinţă, am fost slobozit pentru a merge la mănăstiri şi schituri.

Mi s-a spus că pe versantele muntelui Athos, al cărui vîrf sudic trece de 2000 de metri, s-au întemeiat în răstimp de o mie de ani 20 mănăstiri numite «istorice», 20 schituri din secolul al XVI-lea pînă în al XX-lea pe pămîntul mănăstirilor «istorice» şi peste 400 de chilii denumite «case».

Oraşul Karies este centrul administrativ şi de schimb comercial al muntelui Athos. Conducerea supremă a tuturor mănăstirilor, schiturilor şi chiliilor o are Protatosul, care reuneşte reprezentanţii celor 20 mănăstiri «istorice». Organul executiv al Protatosului este sfînta Epistasie, alcătuită din 5 delegaţi. Mănăstirile se împart în: cele cu viaţă obştească şi cele cu viaţă idioritmică. În afara lor, există viaţa pustnicească, a sihaştrilor din peşterile şi scorburile Athosului.

Am bătut la poarta metohului m-rii Zograf, unde m-a primit monahul Eftimie. De pe terasa casei, se vede o frumoasă panoramă a muntelui împădurit şi marea albastră din vale. E linişte.

Marţi 7 iulie 1931. M-rea Dionisiu. Athos

Am venit la Sfîntul Munte să culeg date istorice, să văd lucruri frumoase, sfinte şi curate. Mănăstirea fondată de sf. Dionisie de Coriţa a fost reînfiinţată de voievozi români. La hramul anului acestuia am văzut călugări şi siromahi veniţi din toate mănăstirile atonite.

În biserica mare am văzut fresca voievodului Petru Rareş, precum şi icoana Sf. Ioan Botezătorul făcută cu cheltuiala voievodului Alexandru Lăpuşneanu, dimpreună cu Doamna Ruxandra. Am fotografiat chivotul dăruit de Neagoe Basarab şi Tetraevangheliarul lui Mircea Ciobanul. La bibliotecă, am văzut multe manuscrise greceşti şi miniaturi de prin sec. al XII-lea, slavone, dar documente româneşti nu mi-au arătat. Au motivat aceasta spunîndu-mi că au ordin de la Ministerul de Externe Grec în acest sens. Scrisoarea de la Arhiepiscopul Hrisostom al Atenei nu a fost luată în seamă, zicînd că au înştiinţare de a nu lua în seamă recomandaţiile Î.P.S. Sale.

În acest sfînt locaş, unde totul vorbeşte de dărnicia românească, am fost astăzi foarte amărît şi descurajat. Toţi care află că sînt român se întorc de la mine. Fac cunoştinţă cu Gh. Teodoridis din Atena, fotograf simpatic, care mi-a făcut fotografiile ce mă interesau.

Miercuri 8 iulie 1931. M-rea Dionisiu

La parastasul ctitorilor s-a citit pomelnicul voievozilor: Petru, Neagoe, Alexandru şi Ruxandra, Ştefan, Radu etc. M-a impresionat, fiori mi-au trecut prin spate şi metanie am împreunat cu rugăciunea în străvechea biserică. Să auzi nume româneşti în limba greacă!

Sîmbătă 11 iulie 1931. M-rea Grigoriu

Dimineaţa, protosul Anghelace, care e de statură mijlocie, cu ochi negri şi barba însurită, mi-a adus o mînă de hîrtii vechi, printre care sînt zapise de danii din sec. al XVIII-lea din Moldova, catastihul averii, cărţilor şi hrisoavelor mănăstirii Sf. Spiridon din Bucureşti, o mărturie notarnică privitoare la moşia Buzeşti, ţinutul Rîmnicului din proprietatea mănăstirei Spirea, acte ale mănăstirei Vizantea, ţinutul Putna. Toată ziua, şezînd într-o chilie separată cu hîrtiile pe masă, am lucrat intens. Protosul venea din timp în timp aducînd cîte o cafea.

Luni 13 iulie 1931. M-rea Grigoriu — Athos

Am prelungit şederea cu o zi, ca să pot sfîrşi cu transcrierea documentelor, al căror număr a ajuns la 15 bucăţi. Noaptea am dormit afară, sub balcon, în şopotul valurilor, şi zorii zilei mi-au arătat luciul argintiu al mării. Ce linişte şi ce binefăcătoare singurătate! În biserică, am admirat frescele Maicei Domnului, Sf. Nicolae şi altele. Ce vechi sînt, cîte veacuri au străbătut! La unele ectenii se pomenesc ctitorii şi-mi tresaltă inima auzind: Ştefan-voievod, Şerban-voievod, Mihai Racoviţă...

Sîmbătă 18 iulie 1931. M-rea Xenofont

Am pornit de la m-rea Rusicon dimineaţa, într-o barcă bună, pe un timp frumos. Am trecut primul cap al unei stînci cînd, deodată, un vînt se iscă şi marea se acoperă de valuri albe care lovesc cu putere în luntre. Înaintăm cu mare greutate, contra valurilor, barca se ridică la cîţiva metri înălţime, apoi cade cu iuţeală înspăimîntătoare. Luptăm, ne încurajăm

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și tragem la vîsle. Mănăstirea e încă departe, ni se sleiesc puterile, valurile cad în luntre; cu o căldare eu scot apa. Situația e grea. Călugărul Teognost răcnește la călugărul Chiril. Acela se opintește și, deodată, se rupe vîsla. Rămînem înspăimîntați, strigăm, ne rugăm și Teognost caută să îndrepte luntrea. Vîntul o svîrle într-o clipă de stîncile de la mal, răsturnînd-o. Sîn-stem în apă pînă la briu, răcnim, oamenii de la mănăstire aleargă și ne întind bețe lungi, alții se bagă în apă. Dintr-un picior îmi curge sînge, coastele-mi sînt bătute și capul năucit. Într-o chilie, am îmbrăcat o haină călugărească uscată și călugărul Paisie caută să mă liniștească după marea spaimă ce am încercat-o.

Duminică 19 iulie 1931. M-rea Xenofont. M-rea Zograf

Aam văzut mănăstirea, biblioteca, de unde am cumpărat unul din cele mai frumoase manuscrise în l. română cu litere cirilice cuprinzînd octoihul pe patru glasuri și acatistul sf. Cruci din 1789. Sub seară, încălecat pe un catîr, am venit de la m-rea Xenofont la m-rea Zograf, care e legată atîta cu istoria țărei noastre.

Miercuri 22 iulie 1931. M-rea Hilindar

Despărțirea de ierodiaconul Irinarh, care m-a condus cale lungă, a fost din cele mai prietenești. Călare pe mul, am străbătut unul din cele mai grele și stricate drumuri, pînă la m-rea Hilindar, locuită de monahi sîrbi, în viață idioritmică. Un călugăr a fost însărcinat cu grija de a-mi da toate informațiile. Biblioteca e bogată în manuscrise și cărți. O poliță cuprinde numai cărți românești tipărite, începînd cu veacul al XVI-lea. Hrisoave slavo-române, cu peceți și litere de aur, le-am văzut numai cîteva minute. Pentru a le cerceta este nevoie de autorizație de la Belgrad.

Simbătă 25 iulie 1931. M-rea Vatoped—Schitul Sf. Andrei

Dimineața la 5 am mers la biserică. Trei călugări și slujitorii erau singurele ființe vii în biserica mare. Prin proistosii de la sinodic, care aveau aerul de secretari de stat, mi s-a dat voie să văd biblioteca. Ce-am văzut acolo a făcut să mi se întunece mintea de emoție și admirație. Sînt numeroase documente slave și române, cu peceți, în pergament și hîrtie; geografia lui Ptolomeu în pergament, documentul bulgar de la Ioan Asan, din 1210, manuscrise vechi și cărți rare. Am zăbovit pînă la amiază în acest veritabil templu, cercetat doar de cîțiva învățați, dintre care nici unul român.

Luni 27 iulie 1931. Schitul Sf. Ilie, M-rea Pantocrator

Tabloul naturii văzut astă-noapte la ora 11 1/2 m-a convins că locul acesta e ales a fi suma frumuseților: albastrul munte, cu luna plină, cu marea albastră, cu întreaga atmosferă tainic-sublimă, face ca omul să se simtă mai aproape de divinitate. Schitul e înființat de starețul Paisie Velicicovschi care de aici merge în Moldova în a doua jumătate a sec. XVIII-lea. În bibliotecă am răsfoit în voie cărți, am aflat unele ce mă interesau direct și am dat de un manuscris de la Neamț. Am cules note de pe tipărituri românești rare din sec. al XIX-lea și am copiat unele titluri bibliografice.

La asfințitul soarelui am venit la mănăstirea Pantocrator, așezată pe o stîncă pe malul mării și foarte pitorească. Clădirile și zidurile sînt dărăpănate și locașul monahal este cam neglijent întreținut. După dulceață și cafea mi-au pus la dispoziție o chilie în care am găsit paraziți. Fiind mănăstirea idioritmică, seara am mîncat din proviziile mele. Un călugăr nu putea pricepe că «vlahos» nu înseamnă catolic.

Marți 28 iulie 1931. M-rea Pantocrator

Deși știam că biblioteca posedă unele dintre cele mai vechi miniaturi și manuscripte, descrise de învățații greci și streini, ca G. Millet, Brockhaus, Kondacov, mi s-a spus totuși că nici nu au bibliotecă.

Miercuri 29 iulie. M-rea Iviron—Athos

După-amiază am venit pe jos la mănăstirea Iviron, una din cele mai mari ale Athosului. De la început am fost primit rece. Nici vorbă de a vedea documente sau biblioteci. Bibliotecarul Gherasim zîmbea pe cînd îi spuneam că am venit să transcriu documente valahe. Sosirea cîtorva englezi a fost întîmpinată, în schimb, cu tragerea clopotelor. Noi, românii nici o excursie n-am făcut pînă aici. Din Jugoslavia, pînă acum am întîlnit trei.

Duminică 2 august. M-rea Cotlumuși și chilia sf. Teodori

M-rea Cotlumuși este ctitorie românească a veacului al XIV-lea, numită și marea lavră a Țării Românești. Dimineața am vizitat catoliconul artistic al m-rii. Bibliotecă sau antichități nu mi s-au arătat; mi s-a explicat că s-a stricat broasca de la lacăt.

Marți 4 august 1931. M-rea Xeropotam—Athos

...Am atins culmea dorințelor mele și a vieții mele curate de pînă acum.

Sub seară, am venit pe jos la Dafni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În așteptarea vaporului, care întîrzia, am făcut baie în apele transparente. La apusul soarelui, vaporul «Gh. Toghias» m-a încărcat. Și iată, se îndepărtează milenarul Munte Athos! Vaporul, legănîndu-se, merge spre Salonic, întru întîmpinarea serii repezi ce cade. Nourii albicioși înconjoară vîrful muntelui și un vînt răcorește văzduhul și marea. Totul rămîne în urmă, în ceața umedă a nopții. Cu strîngere de inimă, mă despart de tot ce-a format idealul vieții mele de adolescent. Am trecut peninsulele învecinate Athosului. E miezul nopții. O seceră de lună zîmbește valurilor tulburate pe care le spintecă vaporul. E călduț, liniște și plăcut. Lumea doarme. Deasupra călătorilor adormiți din corabie, deasupra mărfurilor și butoaielor, deasupra mea zboară fumul spre Athos. Acolo, călugării s-au sculat și fac utrenia pentru lumea adormită.

Marți 11 august 1931. Salonic

Prietene dragă, vei cunoaște că am atins culmea activității mele în Grecia. Ziua aceasta mi-a fost dată să am mulțumirea sufletească pentru tot ce a fost greu și amar. În ziua aceasta, copilului de la sapă, din codrii Orheiului, studentului rupt și sărac, i-a fost dat să poată interesa și atrage atenția, în țară străină, personalităților din cel mai înalt așezămînt cultural.

M-am dus la Universitate, pe drumul plin de praf și căldură. Sînt anunțat rectorului Ioan Bogiatzidou. Intru zîmbind și încep a vorbi grecește. Rectorul, bătrîn și alb, își îndreaptă ochelarii și-mi răspunde. Mă așează pe scaun și-i spun ținta venirii mele, aceea de a-l cunoaște. Se miră și trimite după profesori. Aceștia mă înconjoară, îl am pe rector în față și, timp de două ore, le-am vorbit despre România, despre profesorii și savanții noștri, despre frumusețea satelor și ieftinătatea vieții, lucruri la auzul cărora grecii făceau «pa, pa». Le-am spus de legăturile culturale, de stările de la noi, mi-au pus întrebări multe, la care răspundeam. În antreu aștepta lume, profesorii ascultau cu atenție, vocea mea liniștită vorbea îndesat și gîndul că sînt într-o adunare științifică străină mă tulbura. Au cerut multe informații, au adus laude țării mele și, în cor, m-au invitat să le scriu și să mai vin la ei.

Aceasta e bucuria feciorului de la țară, a copilului străin și orfan care, pentru a cunoaște țări și arhive și a face cunoscută Patria, a venit pînă aici.

Miercuri 12 august 1931. Salonic

La ora fixată, am fost la Universitate, unde rectorul Bogiatzidou m-a întrebat amănunțit despre mănăstirile și arhivele de la Athos (știa de la d. Spataris), despre traiul meu și despre intențiile ce le am în Grecia. Am răspuns la toate cu chibzuință și modestie.

Rectorul, în dispoziție bună, a vorbit despre legăturile de secole ale grecilor cu poporul român, ajungînd pînă la anul 1821, începutul luptei pentru independență din Țările Române. A amintit înființarea Universității, după război, întreținuită de orașul Salonic și populația din Macedonia, Tracia și Tessalia. A relevat însemnătatea schimbului de studenți cu centrele de la Iași, Cluj și Timișoara.

Rectorul a semnat în albumul meu următoarele rînduri, aplicînd marea pecete a Universității, cu chipul Sf. Dimitrie Izvorîtorul de mir:

«În Tessalonic, 12 august 1931

Legăturile celor două popoare, grec și român, sînt atît de strînse și de o natură atît de variată, încît apariția unui nou cercetător al acestor legături — d. Mihail — este spre marea satisfacție a științei istorice.

I. Bogiatzidou, Rector al Universității»

Am mulțumit respectuos rectorului pentru ospitalitate și l-am invitat în România, la Iași. Mi-a răspuns zîmbind: *«Cînd vei ajunge să predai la facultate»*.

Sîmbătă 15 august 1931. Salonic ora 3 p.m.

O noapte liniștită. La consulatul turcesc am obținut viza de plecare. La poliție, ducîndu-mă pentru formalități, un grec lăuda România, comerțul bun ce-l face, și-i ocăra pe compatrioții săi de aici pentru atitudinea ostilă celor veniți din străinătate. Pentru manifestația de simpatie pentru România, i-am dat un ban. M-am plimbat pe digul mării, recapitulîndu-mi timpul petrecut în Grecia, mai ales cele trei luni grele de la Atena.

După îndeplinirea formalităților vamale, o barcă plătită scump mă aducea pe bordul vasului «Palestrina», al societății italiene din Triest. La 8 1/2, în liniștea serii și sub reflectoarele luminoase, vasul se desprinde de mal și ne îndreptăm spre larg. Pe punte, cîțiva călători, o femeie ce plînge, mărfuri și butoaie. Salonicul, cu numeroasele lumini, cu șiragul strălucitor de la Turnul alb, rămîne în urmă, noi intrăm în întunericul drumului. Am stat pînă tîrziu pe punte, am gîndit la moravurile omenești, la mulțumirea că am reușit să scot multe documente și manuscrise și la tot timpul cît am stat în Grecia de la 27 martie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LA QUÊTE D'HENRY JAMES OU LA NOUVELLE EN TENSION

Sur les rapports narratifs qui existent, chez un même écrivain, entre roman et nouvelle, trop peu d'analyses convaincantes ont été produites. L'antériorité de l'une des deux genèses sur l'autre, la prédominance flagrante voire l'«exclusivité» de l'une aux dépens de l'autre, telle la tentative proustienne de l'*Indifférent* révélée il y a dix ans[1], à l'opposé de conteurs «*malades de faire court*» (Pirandello, Maupassant, Tchékhov), n'ont guère retenu jusqu'à présent l'attention de la critique; pour ne rien dire de la pratique de la nouvelle «à tant la ligne»[2] répondant le plus souvent à d'impérieuses exigences économiques et étroitement liée, depuis Musset surtout, à l'expansion fulgurante et à l'impérialisme croissant de la presse des hebdomaires ou des quotidiens.

Face à cette problématique, Henry James, dont l'apparition de la première nouvelle (1865) correspond, à peu de choses près, à la naissance de Pirandello (1867) et dont la parution du premier roman (*Watch and Ward*, 1871) coïncide exactement avec la naissance de Proust, Henry James donc, avant Maupassant et Tchékhov, fait incontestablement figure de novateur comme théoricien et comme expérimentateur tout à la fois de la nouvelle et du roman. Et ce, dès ses premiers écrits comme en témoignent par exemple ces *Rêves yankees*[3] qui donnent en raccourci un aperçu éloquent de la vision originale qu'apporte le romancier, nouvelliste et critique américain à l'art du récit, dès les années soixante-dix.

*

Bien avant les travaux de son frère William, philosophe et médecin, son aîné d'un an, visant à concevoir la psychologie comme une science naturelle et positive[4], préoccupé de ne pas couper la pensée de la pratique qui la vérifie, et soucieux du caractère éminemment utilitaire de la réussite conçue comme critère de vérité, Henry James met l'accent sur la variabilité du «point de vue» agent de la fiction; il met en valeur l'importance aussi du personnage dans la trame, tant celle du récit court par lequel il commence sa carrière que celle proprement romanesque à laquelle il s'essaie aussi de bonne heure[5].

Les *Rêves yankees*, écrits de 1873 à 1882, attestent cette nouvelle manière de voir et d'écrire, de voir par l'écriture différemment.

Ces quatre nouvelles de jeunesse, regroupées sous ce titre, s'imposent en effet *en tension* ou mieux imposent une *tension* que secrète une quête multiforme: celle du héros-enquêteur qui, par l'exiguïté de délais dérisoires (un séjour d'un mois comme dans la parenthèse florentine de *la Madone du Futur* ou dans celle, allemande, d'*Eugène Pickering*, délais même réduits à treize heures pour l'incursion «européenne» de *Quatre rencontres*), comme par sa tech-

---

[1] Marcel Proust, *l'Indifférent*, publiée en 1896, retrouvée par Philip Kolb, probablement écrite à vingt-deux ans (*cf.* préface de ce même Philip Kolb, *Une nouvelle perdue et retrouvée*, N.R.F., Gallimard, 1978, 69 p.

[2] La nouvelle «*à tant la ligne*»: un exemple nous est fourni par Balzac. Celui de la nouvelle *David Séchard* proposée par Piquet, directeur du *Musée des Familles* qui, soucieux de varier ses colonnes par l'introduction de récits courts, dans une lettre du 2 octobre 1841, propose au romancier d'écrire pour sa revue une nouvelle ne dépassant pas trois mille lignes et payée à raison de 0 fr. 50 la ligne. D'un intérêt primordial est la réponse de Balzac (lettre du 6 octobre) qui, tout en protestant de ces exigences typographiques excessives, en propose le remplacement par une autre (*Les Parisiens en province*), plus respectueuse de ce rigoureux critère quantitatif.

[3] Henry James, *Rêves yankees*, choisis, traduits et présentés par François Rivière, coll. Domaines, édit. Henry Veyrier (intr. «*le dessein de James*»). Cette édition regroupe quatre nouvelles: *la Madone du Futur*, *Eugène Pickering*, *Quatre rencontres* et *le Point de vue* qui s'échelonnent sur un peu moins de dix ans: 1873 pour la première, 1882 pour la dernière.

[4] Les *Principes de psychologie* datent de 1891; *le Pragmatisme* ne paraît qu'au début du XXe siècle, en 1907.

[5] Ces nouvelles sont publiées dans différentes revues telles *Continental Monthly* (1864) ou la *North American Review*, *l'Atlantic Monthly* (1865). De 1860 date le roman *Portrait of a Lady*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nique de confrontation des témoins et de recoupement des témoignages, double la quête du narrateur Henry James. Celle-ci, par la multiplication des «rôles» — conscients ou non — chez un même personnage, par la démultiplication des points de vue, et par les interférences d'une tridimensionnalité temporelle complexe avec des commutations décor — individus très souples, révèle la quête de l'écriture.

De la multiplication des rôles, la seule première nouvelle, à elle seule, donne un bilan fort significatif: la quête/enquête y porte en effet successivement sur *«un individu»* (p. 17)... *«interpellateur»* (p. 19)... devenu par la suite *«intéressant rhapsode» (ibid.)*, puis *«yankee entreprenant»*, encore *«singulier professeur»* (p. 20), et puis aussi *«notre Moïse» (ibid.)* etc....

Quant à la démultiplication des points de vue, elle fait l'objet méthodologique, perceptible jusque dans leur titre, des nouvelles de 1877 et de 1882, *Quatre rencontres* et... *Le Point de vue*, cette dernière, de surcroît, servie par une distribution épistolaire qui redouble la structure en huit «fragments».

En ce qui concerne la relation variable entre le décor et les individus qui y évoluent, un exemple parmi d'autres en rend compte éloquemment: celui de *la Madone du Futur* où le décor signifie la misère morale autant que physique *(«l'endroit suintait la pauvreté»*, p. 43) alors que, quelques pages plus loin, c'est par la misère de l'individu Théobald, projetée sur le décor citadin, que s'opère la métamorphose: «L'ombre du pauvre Théobald semblait planer sur la ville et l'assombrir». (III, p. 46).

«Stratégie d'écriture» par conséquent, pour mieux le dire avec François Rivière, préfacier du recueil (p. 10), qui met en question la nouvelle en son *«espace éclaté»*, comme elle met en question la nouvelle et son style à la fois laconique et prolixe.

L'exploitation d'un espace topographique et géographique, codifié dans sa répartition et schématisé dans sa symbolique, favorisé par la distribution séquentielle bipartite *(Eugène Pickering)*, tripartite *(La Madone du Futur)* ou quadripartite *(les Quatre rencontres)* du récit, renforce l'intensité et l'homogénéité de la quête. Réels autant que rêvés — le réel rencontre le rêve à Venise ou à Florence, mais le rêve à son tour, à Smyrne, souligne la dure réalité du mariage forcé —, les déplacements «européens» du héros yankee jalonnent les hauts lieux culturels: cathédrales, châteaux, musées; mais ils convergent également vers les centres privilégiés de la création et de la discussion artistiques: loges de théâtre, salons, atelier de peintre. Chaque ville d'art, chaque objet d'art est projection et production de «visions» qui, à leur tour, se constituent en itinéraires composites. Le personnage-enquêteur y assume directement par lui-même, ou indirectement par la volonté du narrateur, de multiples fonctions scéniques: *«nouveau capitaine Cook»* pour Eugène Pickering (p. 56), *«rôle de la Providence»* pour Madame Blumenthal (p. 72); comme il y peut rencontrer, s'identifiant à elles, les figures masculines ou féminines, créatures et créateurs de la Bohème littéraire et artistique: Lorenzaccio et Byron, Lola Montès et Cléopâtre mais aussi Benvenuto Cellini et... les Mille et Une nuits. Galerie de tableaux et de portraits qu'Henry James, en son style inimitable, intègre (ou assimile) à son enfilade de récits, au(x) texte(s) de la nouvelle.

Attentif moins à retranscrire des réalités artistiques et culturelles qu'à décrypter un entrelacs de signes — comportements schématisés, langages stéréotypés, projets ébauchés ou avortés etc.... —, le style de H. James marque l'avènement d'un *pathos* qui est d'abord celui d'une instabilité de l'écriture vécue sur le mode métaphorique, d'une ou d'histoire(s) relatée(s) sur un registre mythique.

Ces nouvelles de jeunesse s'apparentent en effet à l'histoire, mais pour se débarrasser aussitôt d'une gênante et constante référence à un modèle culturel donné. *«Vous saurez son histoire (du „Persée") en lisant non point la mythologie grecque mais les mémoires de Benvenuto Cellini»*. En fait, ce «Persée» — comme ailleurs le «David» — n'ont d'existence, chez James, que tenus sous le regard singulier du narrateur noctambule et de «son étrange compagnon».

En dénonçant de manière la plus explicite qui soit le projet comme la prise en charge — totale ou ponctuelle — du récit, en soulignant les bilans — fussent-ils provisoires —, en établissant la mise en relation de ses divergences et de ses similitudes (portraits successifs, rencontres renouvelées, autodéfinitions etc...), chaque nouvelle refuse d'emblée tout prosaïsme, à l'image du touriste américain qu'égarent et subliment une divagation et une investigation somnambuliques *(la Madone du Futur)*.

Dès les premières lignes de ce récit, James précise: *«l'histoire que je vais raconter...»* (I, p. 17); mais à l'intérieur aussi du récit, il est précisé et rappelé le projet: *«histoire d'une esquisse... d'une longue misère»* (II, p. 3). De la prise en charge aussi, on pourrait donner maints exemples. Typique à cet égard est le récit d'une amitié et des souvenirs communs qui suscite la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

réflexion suivante: *«nous étions comme ces gens qui ouvrent par hasard les tiroirs d'un meuble oublié, retrouvent un tas de jouets, soldats de plomb, casse-tête chinois, recueils de contes de fées en lambeaux. Voici ce que nous nous rappelâmes...»*.

Dans ces conditions, les bilans en cours de récit se conçoivent aisément étant donné par ailleurs que la nouvelle, par essence elliptique, enregistre des «sauts». Ainsi, dans *la Madone du Futur* (III, p. 40), *«Sérafina ne racontait pas tout: elle oubliait certains détails de sa propre biographie; mais elle m'en apprenait assez pour que le récit que m'avait fait Théobald me parut très touchant»*. Le bilan est davantage explicite parfois, tel celui qu'énonce *Eugène Pickering: «c'est la partie la plus singulière de mon histoire...»* (p. 59).

Adjuvant notable de la variabilité des points de vue, portraits et rencontres s'imbriquent, interfèrent, renvoient les uns aux autres. *La Madone du Futur* illustre la multiplicité des premiers nommés à l'instar des quatre «portraits» de Sérafina: le premier (*«près de la lampe»*, p. 30) appellera un second portrait *«à la lumière de la bougie»* (p. 32); puis viendra un troisième portrait, celui de la mère et de son enfant, fait par le peintre (p. 34) auquel, à son tour, va répondre un quatrième, celui de la femme en deuil *(ibid.)*. Les rencontres renouvelées abondent également dans les récits de H. James, celle avec Sérafina (II) répétée dans la IIIe partie; mais plus caractéristiques encore sont les trois rencontres d'*Eugène Pickering:* la rencontre initiale, énigmatique (p. 64) de Madame Blumenthal, par réputation interposée (I), précède la rencontre effective dans sa loge (début de la IIe séquence, p. 67) qui en appelle une troisième et dernière, dans son salon (p. 72).

Enfin, condensé de ces pratiques narratives, l'autodéfinition caractérise aussi le récit court d'Henry James: la plus complète sans doute est celle de la première nouvelle où il est dit: *«un jeune homme (qui) arrive à Florence au milieu de la nuit et (qui) s'empresse de quitter son hôtel pour rendre hommage à la beauté»* (*la Madone du Futur*). Autodéfinition qui est aussi indication du programme narratif de la nouvelle tout entière.

De sorte que chaque élément de la réalité «cosmopolite», comme elle est définie dans un autre récit *(l'Elève)*, s'impose succinctement par le nom qui la désigne, et indéfiniment par les images qui la prolongent et la dépassent. Chacune des quatre nouvelles isole ainsi mais tisse continûment un rêve identique qui se situe en-deçà et au-delà de la réalité limitative et castratrice. Théobald, tendu vers son impossible idéal, et Sérafina, enlisée dans *«son apathie intellectuelle»*, figurent des modes d'être et incarnent des conceptions antagonistes — certes — mais également convergentes.

Sens littéral et sens symbolique alimentent le procès d'une culture abstraite et d'une éducation livresque; le premier équivaut à l'acte de production artistique tel que le définit Théobald: *«je n'ai pas beaucoup produit au sens littéral du mot»*; il représente l'envers de sa quête idéaliste *(la Madone du Futur*, p. 20); le second est celui qu'esquisse le compagnon du peintre: *«il s'occupe d'une madone que doit résumer la perfection de toutes les madones célèbres de l'école italienne»*. Science sans conscience et savoir plus que savoir-faire constituent une menace permanente pour l'imaginaire.

De cette science et de ce savoir, la substance (livre ou tableau, esquissé ou achevé) et l'horizon (lecture ou contemplation) brouillent l'itinéraire florentin, hambourgeois vénitien, parisien etc... du héros américain venu s'européaniser. Entre le livre d'une culture acquise, consommée — tel ce *Gradus ad Parnassum* d'*Eugène Pickering* — et le livre futur en vois d'achèvement — tel ce chapitre manquant au *Non-moi immatériel*[6] —, il n'est en fait pas plus de différence qu'entre le tableau «vierge», le tableau en attente devenu le rêve obsédant de Théobald, et la statue (*«Persée»* ou *«David»*) ou le tableau-modèle comme *la Vierge à la Chaise* de Raphaël. Ou, si différence il peut y avoir, l'écart minime sépare la lente patience du génie de la fulgurance de l'amour éphémère. Projets ou objets, texte et toile renvoient constamment à une création du langage, par le langage, qu'attestent les nombreuses références au roman, au conte, à la tragédie, ainsi qu'à l'activité et à l'univers romanesques[7].

Ce qui se produit pour la lecture se reproduit dans l'écriture; ce qui vaut dans le domaine de l'écriture vaut aussi pour la peinture: *«Je lui ai fait part de mon étonnement qu'il n'ait pas lui-même écrit*

---

[6] *Eugène Pickering, op. cit.*, p. 53, 76.

[7] Nombreuses références: pour le roman: *«elle te rappellera les vieux romans de jadis»* (*Eugène Pickering*, p. 59); *«quelle situation romanesque... oui c'est un joli roman...»* (*ibid*, p. 73); *«c'est un lieu commun de romanciers»* (*ibid.* p. 75); *«il a lu un roman français... il voit toujours en moi l'héroïne et en lui même le héros de ce roman»* (*Quatre rencontres*, p. 109). *«c'est comme un roman d'autrefois, l'histoire est vraiment tout à fait romanesque»* (*Ibid.*, p. 98–99).

Pour la tragédie, voir la *Madone du Futur*, p. 45: *«cela ressemblait à une page arrachée de quelque tragédie antique...»*. Pour le conte, voir *Eugène Pickering*, p. 73.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sur l'Europe. A l'en croire, l'Europe ne mérite pas qu'on écrive sur elle» (p. 119) dit un personnage de *Point de vue* auquel fait écho le héros de *Quatre rencontres: «Une de ces rues de province ressemblait à une vieille aquarelle... tout cela faisait tableau pour nous qui marchions dans l'ombre»* (p. 89).

Projets ou objets, texte et toile renvoient, en d'autres termes, à une confrontation de la réalité vécue avec la (les) réalité(s) de la création littéraire et artistique: perceptible, ici, dans un démenti sonnant comme un défi à l'esthétique: *«...pour parler sans métaphore, la dame commençait...à engraisser»*, *(La Madone du Futur*, p. 31) manifeste, ailleurs, dans la garantie d'authenticité et d'efficacité d'un code social qui est, avant toute chose, celui de la parole: *«On parle tous les jours de gens qui jettent le masque, c'est un lieu commun de romanciers. Cette fois, cependant, la métaphore se trouvait justifiée: la dame se présenta sans masque». (Eugène Pickering*, p. 75)

Métaphore refusée ou au contraire métaphore prise en compte: de toute façon, métaphore inscrite au coeur du langage de création du texte de la nouvelle.

L'enquête triple qui conduit simultanément le héros jamesien, le narrateur lui-même et le récit *«en forme de nouvelle»*, de la reconnaissance vague à l'identification progressive d'un «mystère» — le mot revient souvent chez James —, en grande partie réfractaire à toute élucidation, engendre un rituel qui en est tout à la fois l'aboutissement logique et la condition nécessaire.

Le mystère, en effet, habite les deux premières nouvelles surtout. Dans *la Madone du Futur*, c'est une mise en scène soignée (en clair-obscur), ménageant ses effets (lieux: *«déserts»*; heure: minuit; atmosphère: *«sinistre»*) qui fait surgir le personnage mystérieux: *«un individu que l'obscurité m'avait dérobé»*... (p. 17) dont l'identification d'abord vague *(«un air à la fois bizarre et pittoresque»*, p. 18) va être dévoilée et «révélée» ultérieurement *(«l'accent ...acheva de me révéler un compatriote»*, p. 18). Quant au rituel, son expression plénière se résume à la page 35 de *la Madone du Futur* au travers de ce jugement porté sur Théobald, peintre «en attente» de l'oeuvre-à-venir: *«Une à une, les années silencieuses avaient glissé sur lui tandis qu'il s'abandonnait au charme d'une inactivité rêveuse, préparant sans relâche un travail sans cesse retardé dans son éxécution»*.

Un tel rituel institue la trame dramatique et nourrit le tissu narratif de ces oeuvres de désir détourné, confisqué que sont aussi le *Désert des Tartares* de Dino Buzzati et *Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne. Avec Henry James, le rituel peut aussi jalonner avec insistance telle ou telle nouvelle, comme ce code mondain de Hambourg, rappelé à plusieurs reprises dans *Eugène Pickering*[8]. Déroulé sur le *tempo* indéfiniment retardé de la broderie de Sérafina *(la Madone du Futur)* ou de la tapisserie de la comtesse *(Quatre rencontres)*, il s'appuie sur un discours constamment différé: discours pictural et/ou discours amoureux, discours — pour tout dire — d'un amoureux de la peinture[9].

L'appel à la nouveauté, la recherche de la nouveauté — ici, le pittoresque — s'expriment littéralement dans et par le désir-obsession d'obtenir et de divulguer une information en ses multiples composantes: questionnement incessant, renseignement sollicité, réitéré, multiplié[10].

Mais aussi et surtout, plus symboliquement, par le biais d'une information en sursis, d'une information redéployée, recréée aussitôt que captée, la nouvelle d'Henry James en appelle à l'inouï, consommateur autant que producteur de phantasmes: la toile vierge de *la Madone du Futur*, hantise du génie-à-venir, la lettre cachetée, angoisse persistante d'Eugène Pickering, constitutives, l'une comme l'autre, de l'énigme-à-déchiffrer... à déchiffrer par le lecteur[11].

Dans ce sens, la nouvelle, ses personnages, son narrateur-nouvelliste livrent à leur lecteur au moins un secret: l'effort d'une genèse écartelée entre une vision excentrée vers le cercle magique de l'art et une optique enfermée dans la «serre», dans le «cloître» de l'éducation, deux termes qu'affectionnent Henry James[12].

Vision excentrée, elle appelle et rencontre des personnages excentriques jugés comme tels par autrui; le personnage jamesien, en effet, se place systématiquement hors

---

[8] *Eugène Pickering, op. cit.*, I, p. 51, 52, 53; 61, 64; II, p. 70.

[9] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, collection «Tel Quel», Paris, Seuil, 1977, 280 p.

[10] Questionnement: *la Madone du Futur*, II, p. 31, 32, 33; III, p. 40. Renseignement: *ibid*, p. 23, 26, I; III, p. 37, 41.

[11] Mot-clé qui entre dans le jeu de la démystification explicite signalée au début de notre étude et qui souligne davantage le sens de la quête artistique et culturelle *(la Madone du Futur*, I, p. 21; III, p. 39; *Eugène Pickering*, II, 72).

[12] Deux fois au moins, revient sous la plume de H. James le terme de *«serre»* qui connote en même temps l'adjuvant que constitue la passion exacerbée et le produit vers lequel s'achemine une telle passion: l'artifice en marge de la nature *(Eugène Pickering: «Eugène victime d'une éducation de serre chaude. . .»* (p. 55); *«je suis une vraie plante de serre»* (p. 56).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du cercle des conventions: il est fondamentalement un personnage de lisière. Excentriques, de tels personnages savent l'être et le proclamer ou bien se faire reconnaître et admettre sous ce masque: le peintre Théobald est vu ainsi par la brodeuse; la fiancée imposée à Pickering s'autodéfinit comme cela aux yeux des observateurs. Et cette excentricité, renforcée par la «*bizarrerie*» (Théobald dans *la Madone du Futur*, p. 18) ou bien par la «*drôlerie*» (*Eugène Pickering*, p. 53) figure narrativement la situation psychique essentielle créée et perpétuée par l'étau éducatif qu'analyse avec beaucoup de lucidité Eugène Pickering, promis lui-même à une union forcée: «*J'ignore si elle est excentrique ou non, dit-il, car je trouve tout le monde excentrique, et la vie recluse que j'ai menée ne m'autorise pas à juger les gens*».

Bref, les nouvelles d'Henry James témoignent d'une genèse coïncée entre une évasion *hors* du réel, en vue de la réalisation effective de soi et une évasion *vers* le réel, en vue de l'actualisation intégrale de l'évasion, même cautionnée par un désir de réalité.

De cette tension permanente et de cet affrontement artistique et culturel, avec leurs vivantes contradictions: esthétisme / prosaïsme (l'Amérique de Théobald)[13], charlatanisme / idéalisme (la Madone et l'amante de Théobald; la comtesse et Sérafina)[14] une métaphore privilégiée rend compte celle de la floraison, désirée et menacée partout inscrite: dans le paysage (Florence), dans le tableau (la «*Flore*» du Titien), dans le patronyme ou dans le prénom des personnages (Madame Blumenthal, Flora)[15], voire au coeur de la rhétorique de *la Madone du Futur*, d'*Eugène Pickering* ou du *Point de vue*[16].

Floraison partout inscrite mais partout raréfiée: moins bourgeonnement exubérant qu'efflorescence onirique. A Madame Blumenthal qui «représente» l'éclosion germanique de la floraison (la vallée des fleurs?) fait écho Eugène Pickering à la double fonction métaphorique florale du prénom (étymologiquement: le bien engendré) et du nom (le «cueilleur», to picker); en somme, le personnage prédestiné à la bonne cueillette et, par métonymie, le personnage-fleur équivalent masculin des Flore, Flora qui, dans cette nouvelle porte-enseigne (*Eugène Pickering*) ou dans d'autres l'assistent pour le travail opératoire de l'éclosion de la genèse du texte des nouvelles[17].

Tel pourrait être en fin de compte un type de lecture et de déchiffrement de ces fascinants *Rêves yankees* que ne parviendraient à ternir, à trahir, ni le dénouement de l'histoire, ni le silence ultime de son narrateur, ni le tarissement du texte de la nouvelle.

Jean LACROIX

---

[13] Esthétisme, prosaïsme: comme terme et comme doctrine, l'esthétisme est l'objet d'un culte et des conversations obligées dans le salon de la dame américaine qualifiée par ailleurs de «*juge infaillible en matière d'art. . .*» de «*grande prêtresse des arts*» (*La Madone du Futur*, II, p. 27); par là-même, celle-ci établit des affinotés avec l'Allemande du «*monde lettré*» de *E. Pickering*, baptisée elle, «*la prêtresse de esthétique*» (p. 52). Quant au prosaïsme qui concerne tout un lot d'habitudes commandant le comportement privé et social de l'individu, H. James l'écarte d'entrée (*la Madone du Futur*).

[14] Idéalisme, charlatanisme: concept et doctrine apparaissent clairement définis par ex. dans *la Madone du Futur* (I, p. 23) en même temps que le comportement de l'idéaliste. Ailleurs (I, p. 25), l'idéalisme rejoint l'esthétisme: «*à mes yeux tout devenait un prétexte de rhapsodies idéalistes ou de rêveries esthétiques*». C'est dans le jeu des portraits que surgit le charlatanisme (ex. l'artiste jugé par Mrs Coventry, *La Madone du Futur*, I, p. 28).

[15] Florence: *topos* culturel chez Henry James; on le retrouve dans *l'Elève*; ici, ville-femme sur le «sexe» de laquelle le narrateur s'intéroge (*la Madone du Futur*, I, p. 24) et dont certaines composantes esthétiques se retrouveront dans la beauté «italienne» de Sérafina (p. 30–31). Flore: *cf. la Madone. . .*, I, p. 27; Flora: *cf. E. Pickering*, II, p. 68, 71.

[16] Rhétorique: *cf. la Madone. . .*, p. 25, I; *E. Pickering*, I, p. 56, 62; le *Point de vue*, III, p. 129.

INTERTEXT EMINESCIAN LA EMIL BOTTA

Un capitol încă puțin explorat al receptării și exegezei eminesciene îl constituie replicile pe care poeții le-au dat, printr-un poem unitar, sau prin preluarea unor motive, teme sau structuri figurative în textura cărora au identificat sensuri ce pot fi reordonate, tălmăcite și uneori răstălmăcite. De la Macedonski și Pillat la Bacovia, de la Blaga la Emil Botta, de la Labiș la Nichita Stănescu, de la Mircea Ivănescu la Ileana Mălăncioiu, un întreg capitol al acestei exegeze, original și cu neașteptate deschideri spre cîmpul mai larg al evoluției limbajului poetic româ-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nesc, ar merita să fie investigat. Stimulatoare și fertilă, obsesia Eminescu devine la poeții amintiți prilej de cunoaștere și autocunoaștere prin care poezia însăși este provocată, pusă la încercare și descoperită ca domeniu predilect al diversificării modalităților de a locui lumea prin cuvînt și de a înțelege rostul acestei locuiri.

De la simpla identificare însă a unui citat eminescian și pînă la înțelegerea sensului pe care acesta îl capătă în rețeaua tematică a unui nou univers imaginar și în exploatarea unui alt mod de a concepe poezia, drumul e multiplu mediat. Citatul eminescian din replică focalizează în intertextul din care e dislocat, un cîmp de referințe poetice alcătuind o întrețesere de teme și figuri, ce revin constant, și de aceea încărcate cu o densă polisemie, în spațiul lor de originare, opunînd o forță de rezistență decupării. Pe de altă parte, textul replică exercită asupra citatului respectiv o putere de absorbție ce vine nu doar dinspre structura în care a fost integrat, ci dinspre totalitatea operei căreia aceasta îi aparține. Ceea ce la început pare a fi o intersecție, o simplă configurație intertextuală, se deschide treptat spre un spațiu mai larg, în care poezia se confruntă cu propria ei «viață istorică» al cărei secret consta, după Tudor Vianu, în faptul că *«acțiunea de interpretare poetică nu se sfîrșește niciodată»*, că este cu alte cuvinte, ceea ce modernii numesc *«semioză ilimitată»*.

Poezia lui Emil Botta ne interesează aici din perspectiva afirmației Ilenei Mălăncioiu, conform căreia Botta *«este, probabil, cel mai pătrunzător comentator al lui Eminescu»* (1987,119). La rîndul său C. M. Ionescu aprecia că *«Eminescu înseamnă mireasma ce învăluie tărîmul atopic»* al poeziei lui Emil Botta, *«ipostaza „uromală" a „clarității siderelor" care-l luminează»* (1979, 132). *«Atopic»* acest tărîm este în sensul dominării lui de către ceea ce atît de sugestiv Doina Uricariu numea *«nesațiul multiplicării ființei în cortegiul lumii»* (1983, 428), din care derivă cîteva caracteristici stilistice esențiale: reprezentările multiple, deghizările, teatralitatea discursului liric, simultaneizarea registrelor, a *«epocilor, temperamentelor și altitudinilor»* (388). Capacitatea lui de a se transforma măsoară și puterea lui de a integra, integrare ce nu mai e armonie și ritm ca la Eminescu, în-corporare a ideii în concret, a abstractului în viziune, ci *«despletire a lui Unu în Multiplu, a singurului în plural»* (389), ducînd la *«viziuni poetice și compoziție»* și avînd ca reflex în scriitură *«o gramatică a hibridului imagistic»* (410). Din înscenările animate de duh romantic prin care *«cerimea înstelată»* apare în viziunea eminesciană, descind adesea în cortegiul emil-bottian, abia deghizate, figuri și personaje: *«Misterioasele armate»*, *«ale stelelor ordii cumplite»* în frunte cu luna și cu *«fețele aurite»*, *«magice trupe»* sau *«turme stelare»*, *buchete, cascade, alaiuri, «stele-mărgăritare»*, *«stele-mărgele de aur»*, *«stele-regine»* (cf. și pentru alte stranii apariții ce se desprind din acel *«giulgiu stălucitor într-o dulce mortificație»*, care e bolta înstelată în poezia lui Emil Botta, Radu Călin Cristea 1984, 92-94) amintesc de nu mai puțin fastuoasele înfățișări ale stelelor din *Povestea magului călător în stele* sau din *Memento mori*: *«Răsculatu-s-a* Universul contra *globului de aur? / Stelele-n oștiri* se mișcă? / *Împărății sori* se-ncaier?»; *«Și oștiri de flori pe straturi* par a fi stele topite»; «....o stea din cer coboară - *O stea, vultur de aur, cu aripile de foc*»; «Și *popoarele de stele* iese-n roiuri luminoase / *Și pe cer se împrăștie ca de aur sfinte flori*».

Dar la Botta, stelele sînt și «Hydre, *stele rele*», *«hieratice fărîme»*, ființe vrăjitorești («lună, lună, zîna a zînelor / *nu mă vrăji*» sau «al stelelor *vrăjit* du-te vino în spații»), ademenitoare ca ielele, care cheamă sub «a pierduților stea» în tărîmul neființei pe cel «învins de-un dor fără saț». Puterea lor malefică e sporită de răsfrîngerea în fîntînă (*«Dar te ferește de vrajă/ fîntînilor cu apă nemernice»*), căci răsturnat în adîncul acesteia, înaltul, «clarul de lună» e «în al nopților teatru» și «clarul de moarte», căpătînd cum spune C.M. Ionescu «intensie abisală» și pecetluind inversarea de semn prin care astrele încetează să mai lumineze protector. Dimpotrivă, concentrată în raza ucigătoare a unui ochi fascinant, o «sideră» malefică precum Luna, Saturn sau Orion *«devine o ipoteză demonică a luminii»* (C.M. Ionescu 1979, 136), iar «transparența cea mai *înaltă*», adică cea mai *adîncă*, este forma supremă a morții în care lumina *înglobantă* și cea *concentrată* își regăsesc identitatea. În ontologia atît de complexă și de nuanțată din poezia lui Emil Botta, *«Înalta clară* [...] *reprezintă expresia cea mai spiritualizată a dorului stingerii»* (C.M. Ionescu, 1979, 137). Ținînd seama de acestea aspirația spre stele devine ca în *Luceafărul* eminescian mistuire în himeră, chemînd de pe un cer răsturnat, nu din înaltul inaccesibil, ci din adîncul lăuntric: «De-un dor fără *saț-s* învins / și nu știu *ce sete mă arde*, /Parcă mereu, *din adînc* / un *ochi răpitor de Himeră* / ar vrea *să mă piardă*».

Proiectată și asumată ca dramă a interiorității, *«atracția ambiguă exercitată de Hyperion, reflex nemijlocit al însăși contradicției care îl definește pe cel ce îngemănează într-un chip atît de straniu și de fascinant* iubirea, *care cheamă la unitate și* moartea *ce desparte implacabil»* (Iosif Cheie-Pantea, 1982,) capătă într-o poezie ca *Scut*, de care ne vom ocupa mai amănunțit în cele ce urmează, o expresie dublă, pe de o parte metaforică, pe de alta alegorizantă. «Ochii mari și minunați», ce «lucesc *adînc himeric*» ca *«două patimi fără saț* și pline de întuneric», se deschid cum am

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

văzut la Botta într-o oglindă interioară, de pe cerul căreia, rotindu-se spre un adînc ilimitat se reproiectează la dimensiuni cosmice o scindare. La Eminescu ea e un prilej al unei nostalgii universale, al unui dor de cuprindere ce animă deopotrivă aspirația spre Luceafăr și a acestuia spre fata pămînteană, dar și a îndrăgostiților pămînteni în genere (prilej de mistuire prin reflectare reciproc neutralizantă: «Și *ochiul tău adînc* e și-n adîncime tristu-i / Cu *umeda-i* privire tu sufletul îmi *mistui*» sau prin ardere și voluptate a pierderii «Vreau *să mă-nec* de *dulcea-nvățiere* / A celui suflet ce pe-al meu îl știe»).

Aceeași nostalgie dă contur impulsului interior al ființei de a se contopi cu lumea, cu cosmosul («pasul de lunatic către codru și lac» de care vorbea Călinescu), dar și celui al elementelor acestuia de a fuziona, de a-și răspunde. Nu întîmplător domeniile devin comparabile, unite de aceeași tendință: «Căci tu îmi prinzi tot gîndul / Ca cerul ce privește-n lac / Adîncu-i cuprinzîndu-l». În mod anlog stratul figurativ al textului cunoaște «*o subtilă infuzare într-un plan de suprafață al textului a unui fond de o adîncime care se dezvoltă progresiv*» (Vianu 1975, 290): «Iată lacul / Luna plină / Poleindu-l îl străbate, / El, aprins de-a ei lumină / Simte-a lui singurătate». Strofa citată de T. Vianu, îi servește esteticianului și stilisticianului român ca bază pentru a sublinia un mod aparte, eminescian prin esență, de constituire a valorii poetice, care «*nu constă în derivarea către „figurat" a expresiilor, ci în regresiunea lor către propriu*» (1975, 289). Concretețea imaginii e susținută de un plan secund sub puterea căruia figurile de suprafață iau «*forma unui mit cosmic* - spune Vianu (1975, 290) - *în care personajele sînt elemente ale naturii, reluîndu-se într-un plan de adîncime terțiar, tema din* Luceafărul». Așadar, la nivelul imaginarului ca și la cel al scriiturii, tensiunea figurii e germinatoare a unui infinit repetabil gest, omogenizator, totalizator, în care fragmentul aderă la integrare, iar elementele contrare se generează unul pe altul într-un spațiu tranzitoriu («Țesînd cu *recile-i scînteI*, / *O mreajă de văpaie*»).

În lumea proteiformă a lirismului lui Botta scindarea care lucrează ființa din interior devine temă centrală, pretext a nenumărate înscenări în care eul apare așediat de «personajele» sub care elementele divizate se deghizează, «falsuri în fluidul lirismului» (D. Uricariu, 1983, 39), schimbîndu-și între ele costumele și măștile. Viziunea se mută din interior pe scena lumii, ia aspecte cînd tragice, cînd grotești, producînd cîteodată apariții bizare, creînd un spațiu al tranzițiilor, al mișcărilor ezitante. «Repertoriul» eminescian intră în joc ca dimensiune sacră și gravă a unui dialog în care sînt permise replici în alternativă, glisări de la un registru la altul.

Semnificativ pentru a developa acest proces de convertire, ni s-a părut a fi poemul *Scut* publicat în 1943 în volumul *Pe o gură de rai*, în care întîlnim intersectate într-un chip aparent paradoxal, elemente intertextuale din *Sara pe deal* și *Odă* (în metru antic): «Iubirea mă apără / de aceea port / *fruntea sus, în exil printre oameni* / cînd *ziua decade*, și cînd spre apus / *cumpăna liniștită se-nclină*, / O, atuncea, de sus / primesc o *tristețe senină*. // *Ochii mei în extaz rătăcesc* / Spre *adîncul fîntînii unde stelele scapără*. / O, *de al stelelor dor* mă topesc / și m-aș duce la ele, / dar Iubirea mă apără. // Cu *graiuri* nebune mă cheamă, / în lunci, *cîntătoare* Undine. / Și cînd să le-ajung, Piaza rea / mă trage la dînsa: la mine, la mine! / Dar mă însoțește acel Cineva, / Iubirea *pururi* cu mine».

Reunirea va părea mai puțin ciudată dacă ne amintim că Botta vorbea de «îngeri doi», ca «simbole ale patimei» sale; «unul cu fața de chinuri cernită, / liniștit celălalt, căținд către stele». Aflat sub semnul celor «*două mișcări fundamentale ale sufletului* (Întristare) *și cosmosului* (Amurgire)» în care D. Uricariu vedea «*adevărate universalități ale lirismului emil-boltian*» (1983, 402), poemul *Scut* cuplează gravitatea orgolioasă și tragică, dar și proza romantică din *Odă* cu recuzita figurativă din *Sara pe deal*, recuzită pe care o manevrează în sensul unei vag perceptibile deplasări de accent de la euforic la disforic. Doar raportată la restul creației lui Botta, la dicționarul de simboluri din care repertoriul figurativ își extrage articulațiile într-un univers coerent, această deplasare devine mai evidentă. Căci stelele ce scapără în adîncul fîntînii («Ochii mei în extaz rătăcesc / spre adîncul fîntînii unde stelele scapără»), nu mai sînt astrele care ghidează pasul spre culmea dealului, răspunzînd în evanescența lor benefică («Stelele nasc umezi pe bolta senină») deopotrivă apelor «clar isvorînd în fîntîne», clopotului ce «împle cu glasul lui sara» și prea-plinului iubirii («Sufletul meu arde-n iubire ca para»), comunei aspirații ascensionale a ființei și cosmosului. Nici «extazul» celui ce rătăcește cu privirea în adîncul fîntînii nu mai e elanul transfigurator din *Sara pe deal*, încorporat acolo în muzicalitatea poemului, devenită, în sensul în care o definea Eliot, abstracțiune, ci exprimă mai degrabă ceea ce C. M. Ionescu numea «*rătăcire iluminată* în noaptea *orfică*», «*delir exact în meandrele unei cărți labirintice*» (1979, 161), («lucitoarele scrisuri. citite-n abisuri», spune Botta, altundeva). Funcției integratoare a iubirii («Iubirea mă apără»....) cerul deschis în cartea fîntînii îi opune, ca și glasurile de Undine, calea ademenirii spre dezintegrare, «un dor de pierdere» («O, de-al stelelor dor mă topesc / și m-aș duce la ele, dar Iubirea mă apără»). Ceea ce Hyperion reunea ambivalent, se scindează aici în două: de o parte Iubirea, cu majusculă, (cavaler însoțitor, ca și «Scutierul tristețe» altădată) garanție a unității eului («pururi cu mine»), prilej de orgo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lioasă tristeţe («de-aceea port, / fruntea sus, în exil printre oameni»), de alta , glasurile care cheamă eul la părăsire de sine, (*extaz, dor, moarte*), sub forma multiplicată a *stelelor, Undinelor, Piaza-Rea*. Iată aşadar reprezentat sub semnul unei trinităţi malefice spectacolul divizării interioare, pecetluit în *Odă* eminesciană de acel patetic «Ca să pot muri liniştit, *pe mine*, / *Mie* redă-mă!», «Nepăsarea tristă» spre care rîvneşte eroul eminescian îşi găseşte un răspuns în «tristeţea senină» ce se revarsă de undeva de sus, în poemul lui Botta, dinspre un cer abstract, metamorfoză, prin transfer calificativ, în trecerea de la *hipotext* la *hipertext*, (utilizăm terminologia lui G. Genette, 1982, 12) a «bolţii senine» din *Sara pe deal*. Întrebarea retorică finală din *Sara pe deal*, subliniind hiperbolic valoarea ce se acordă iubirii, semnalează discret registrul celălalt, al tristeţii presupuse de orice împlinire, al farmecului «dureros» ce e nota specifică a erosului eminescian. Buciumul ce sună cu jale, ca şi durerosul sunet al cornului sugerează încă din primul vers acest acord, iar intersecţia intertextuală dintre *Sara pe deal* şi *Odă* sugerată de analiza hipertextului lui Botta - pentru care cele două poeme eminesciene funcţionează ca hipotexte — ne permite să asociem versului «Sufletul meu *arde*-n iubire *ca para*» pe acel «*Jalnic ard de viu chinuit* ca Nessus» în care se dezvăluie reversul arderii, «mistuirea» pe «rugul» propriului vis, «*topirea* în flăcările» suferinţei «dureros de dulce». Metaforă ce-şi dezvăluie astfel un fond adînc de natură oximoronică şi care se constituie într-o adevărată *configuraţie* de actualizări la suprafaţa textului eminescian, *iubirea, ca ardere* (ce poate fi o iluminare stelară dar şi o mistuire pe propriul rug) infuzează poemului *Sara pe deal* — fapt revelat şi de puterea de indexare a hipertextului — acea tonalitate dublă remarcată de exegeţi. Al. Rosetti vorbeşte astfel de «aura *care scaldă poemul de la un capăt la altul şi* fina melancolie *ce se degajă pe măsură ce strofele se urmează unele pe altele*» (Rosetti, 1986, 732). În această perspectivă *tristeţe senină* din poemul lui Botta alături de seria celorlalte substantive care i se pot asocia izotopic — *iubire, dor, exil, extaz* — definesc la modul emblematic — în sensul că sintetizează o posibilitate de interpretare a poemului eminescian — constantele din care se alimentează întregul cîmp figurativ al acestuia. Structura ambivalentă, latentă în textul lui Eminescu, capătă o reprezentare vizibilă în poemul lui Botta, marcată la nivelul sintaxei textuale prin înlocuirea contextelor legate paratactic cu o construcţie de tip disjunctiv şi introducerea acelui «de aceea» din al doilea vers care dă o notă de discursivitate, de retoricitate poemului (cf. Vianu 1975, 76), în acord cu funcţia lui de autoportretizare. Procesul de «raţionalizare» e marcat şi de ipostazierea antropomorfică a Iubirii şi a acelor glasuri ce devin cîntătoare Undine, care, asemenea stelelor clare scăpărînd în fîntîni, întruchipează un ceremonial *«într-un soi de sărbătoresc al solitudinii»* (Doina Uricariu 1983, 410).

Cum remarcam, elementele abstracte, *tristeţe, extaz, dor, iubire* de o parte şi *exil* de alta, care alcătuiesc cheia de boltă a poemului *Scul*, reunesc, conturînd ca într-un comentariu principalele lor izotopii, traseul poetic din *Sara pe deal* cu cel din *Odă*, relevîndu-ne o neaşteptată înrudire între ele şi confruntînd două modalităţi poetice de a vorbi de suferinţa «dureros de dulce» a pierderii prin iubire. Cea din *Sara pe deal*, în care forma capătă o putere de expresie grăitoare prin ea însăşi, în care *«viziunea nu mai e un mod de a gîndi sau de prezenţă a sinelui»*, *«ci un mijloc ce mi-e dat pentru a fi absent din mine însumi, de a asista din interior la fisiunea Fiinţei, la capătul căreia abia mă închid asupra mea însămi»* (Merleau-Ponty 1987, 81). Pe de altă parte, o modalitate teatralizantă, ca în autoportretul din *Odă*, atenuată însă de gravitatea declaraţiei şi caracterul solemn al discursului. «Steaua Singurătăţii» spre care îşi înalţă ochii alter-egoul eminescian, «pururi tînăr», «înfăşurat în manta-i» ca şi Suferinţa ce-i iese în cale, închipuie ipostaze în care stările sînt proiectate spre exterior, se încarnează. Fără ca prin aceasta vaietul, ruga ce modulează discursul liric să se absoarbă total în ele; unitatea vocii ce enunţă poemul ţine strîns captate în ritmul ei monocord, fantasmele astfel provocate. La Botta, acestea transgresează regula unei unităţi de tonalitate şi registru, vocea e polifonică policordă în cuprinsul aceluiaşi poem: gravă şi reţinută la început, învinsă de tristeţe apoi, iscoditoare, neliniştită, nostalgică, jucăuşă, afirmativă şi din nou închisă ca într-un leit-motiv asigurător, descîntec îndreptat spre sine: «Iubirea pururi cu mine».

În viziunea lui Botta, personajele care îşi dispută teritoriul fiinţei interioare, capătă o independenţă mai accentuată, se dedau la spectacole şi jocuri de măşti, multiplicatoare, relativizatoare ale identităţii. E de ajuns să urmărim avatarurile aceleiaşi sufernţe arzătoare din repertoriul eminescian: «cînd în flăcări, dantînd mă-nconjor, / suferinţele ca de torţe o horă» pentru a sesiza deplasarea dinspre conceptul personificat spre o *«poezie a rolurilor»*, ce *«elimină tirania unei singure ipostaze»*, în favoarea unui *«carnaval de euri»* (D. Uricariu, 1983, 72), *«personaje»* binevoitoare sau ostile, în jocul cărora obsesiile interioare se decantează, se ocultează, sau dimpotrivă îşi explicitează intenţiile, scenariile ascunse: «ce rapacitate / în înaltul cerului meu, / paseri de pradă / răpind tristeţea / şi setea de ea / şi lăsîndu-mă singur / Mai singur acum / decît cel mai singur, / mai sărac, săracul de mine, / lipsit de ea, / de setea tristeţii». Ipostazele derivate din prelucrarea aceluiasi material lăuntric pot deveni astfel nesfîrşite. Eminescianismul lui Botta e protocolar, doar în măsura în care, fisurînd unitatea de suprafaţă a poeziei maes-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trului, poetul pătrunde în culisele scenei, probează costumațiile și decorurile și inventează o bruiere a spectacolelor, aducînd recuzita unuia în celălalt, și invers, înfățișînd astfel un alt mod, al permutărilor, de a vorbi de aceeași totalitate și relevînd organizarea în alternative a acesteia.

Smaranda VULTUR

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Iosif Cheie-Pantea, 1982, *Palingeneza valorilor*, Timișoara, Facla.
Radu Călin Cristea, 1984, *Emil Botta. Despre frontierele inocenței*, București, Albatros.
Gérard Genette, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
Cornel Mihai Ionescu, 1979, *Palimpseste*, București, Cartea Românească.
Merleau-Ponty, 1987, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Flammarion.
Al. Rosetti, 1986, *Istoria limbii române*, Ed. definitivă, București, Editura Științifică, și Enciclopedică.
Doina Uricariu, 1983, *Apocrife despre Emil Botta*, București, Cartea Românească.
Tudor Vianu, 1975, *Opere 4. Studii de stilistică*, București, Minerva.

ÎNTRE LITERATURĂ ȘI PSIHOLOGIE: CHARLES MAURON

Între variantele criticii psihanalitice tipul de investigație literară fundamentat de Charles Mauron a dobîndit un prestigiu particular cel puțin din două motive: 1) absența dogmatismului în aplicarea principiilor doctrinei freudiene a inconștientului și 2) preocuparea de *«a servi opera în loc de a se servi de ea.* Investigația critică își deplasa ferm cîmpul de observație dinspre biografie înspre operă; interesul nu mai era concentrat pe resursele sexualității infantile a scriitorului ci o întreagă strategie critică era pusă în mișcare pentru a explora miezul operei. Prin eforturile lui Ch. Mauron, conjugate cu ale altora la fel de prestigioși, critica psihanalitică se sustrage predestinării biografismului, tendință care o împingea spre impas.

Creatorul noii metode critice numită de el în 1948 *psihocritică*[1], fundată pe descoperirile lui Freud și ale unora dintre discipolii săi, consideră creația literară dependentă de trei variabile: mediul social (și istoria lui); personalitatea scriitorului (și istoria sa); limbajul (și istoria lui)-desemnînd astfel trei domenii de cercetare a condițiilor exterioare și interioare care determină apariția și structura operei literare[2]. Unde se situează psihocritica? Răspunsul lui Ch. Mauron precizează că investigarea ei se referă la personalitatea scriitorului, poate furniza informații privitoare numai la o parte restrînsă din acest teritoriu și anume la personalitatea inconștientă. Criticul francez întîmpină în acest fel o serie de obiecții ce i s-au adus totuși: lipsa elementelor determinante din aria existenței social istorice a scriitorului; absența referinței la factorii raționali, decisivi în constituirea sensurilor și în organizarea formală a operei. Însă a-i cere psihocriticii să realizeze asemenea obiective înseamnă a-i pretinde mai mult decît și-a propus și a o judeca prin prisma altor cerințe, specifice, de pildă, sociologiei literare. Ch. Mauron, conștient de limitele metodei sale, a mărturisit cu demnitate și luciditate caracterul parțial al demersului psihocritic: *«psihocritica se știe parțială. Ea vrea să se integreze și nu să se substituie unei critici totale; ea nu propune deloc un punct de vedere privilegiat din care s-ar putea explica și judeca opera întreagă. [....] Ideea de a interpreta și de a explica în întregime o operă reducîndu-i complexitatea la nu știu ce magic numitor comun îmi este străină».* Atunci cînd și-a intitulat una din cărțile sale *Inconștientul în opera și viața lui Racine*, se explică exegetul, el nu a năzuit să dea o judecată de ansamblu asupra marelui scriitor francez și nu a

[1] O expunere succintă a concepției și principiilor criticii lui Charles Mauron, dimpreună cu evoluția de la tezele despre *Mallarmé l'obscur* (1941) și *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1957) pînă la tentativa din *Psychocritique du genre comique* (1963), găsim în Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, «Nouvelle Recherche» / Privat, Toulouse, 1973, p. 191–221. V. de asemenea Marina Mureșanu-Ionescu, *Mit și mitologie personală în psihocritica lui Charles Mauron*, în volumul colectiv *Direcții în critica și poetica franceză contemporană*, Iași, Ed. Junimea, 1983, p. 76–92.

[2] Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1972, p. 12. Citatele următoare sînt preluate fie din capitolul introductiv (p. 9–34), fie din partea a patra a cărții (p. 209–240), pentru aspectul teoretic referitor la mitul personal.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ignorat că acesta are desigur și o personalitate conștientă. Ch. Mauron a verificat eficiența și valabilitatea principiilor sale metodologice îndeosebi pe creațiile poetice ale unor Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry, pe tragediile lui Racine și Corneille și pe comediile lui Molière, căutînd o rețea de imagini repetate, metaforele obsedante, figurile mitice și urmărind constituirea mitului personal. A mai analizat drame și romane de Victor Hugo și Jean Giraudoux. Însă, de fiecare dată, nu a încercat o sinteză, o privire totalizatoare, ci s-a referit numai la personalitatea inconștientă a scriitorului, ca sursă organizatoare a textului și a semnificațiilor lui. A sesizat în acest fel fapte estetice și relații interne rămase pînă atunci neobservate și necunoscute. Determinații profunde, ascunse acționează asupra creației și din zona obscură a inconștientului.

Puterea explicativă a psihocriticii este, desigur, mărginită. Creația, afirmă cu modestie criticul francez, este totuși un *«fenomen imprevizibil și singular»*, iar *«cunoașterea esențială a operei de artă scapă cercetării științifice»*. Este destul de surprinzător să găsești o astfel de demnitate a umilinței intelectuale la o metodologie modernă, cînd, mai nou, teoreticienii și practicienii studiului literar modern ne-au obișnuit cu ofensiva unei aparaturi infailibile și cu emfaza de cuceritori ai ultimului mister al creației. *«Taina»* creației artistice - spunea în același sens Liviu Rebreanu - îi rămîne creatorului însuși inexplicabilă, întrucît experiențele proprii și realitatea sînt transformate *«prin misterioase și insesizabile metamorfoze»*. Cercetătorul, spre deosebire de scriitor, are privilegiul de a se interesa de mecanismul creației, de originea ei interioară; acțiunea creatorului este orientată spre finalitatea obiectului estetic, iar nu spre cauzele lui prime. Însă nici știința nu poate cunoaște decît parțial factorii care determină creația. Ca și marile abisuri oceanice eul profund rămîne explorabil numai pînă la o anumită adîncime.

Spre deosebire de alte variante ale aplicării psihanalizei în studiul literaturii, psihocritica se interesează în mod esențial de operă și este întrucîtva surprinzător că metoda și-a dovedit eficiența în domeniul poeziei, adică tocmai în locul în care părea că psihanaliza are cele mai puține lucruri de spus. Noutatea investigației lui Ch. Mauron constă și în relativa independență pe care o proclamă față de traumele vieții infantile. Dacă o mare parte a psihobiografilor nu se puteau desprinde de această fixație, psihocritica se orientează spre cu totul alte structuri și tensiuni. Deplasarea accentului de pe biografie pe operă rămîne cea mai importantă cucerire a sa, o veritabilă depășire a unui impas, prin atenția acordată specificității operei. Aceste merite n-au întîrziat a fi recunoscute, fie în perimetrul criticii franceze, fie în acela al criticii românești[3].

Sondarea conținuturilor conștiente revine criticii clasice, iar căutarea visului profund, ascuns sub elaborările lucide, necesită o tehnică nouă, fundamentată de psihocritică: *«Ea caută asociațiile involuntare de idei sub structurile voite ale textului. Tehnica trebuie (provizoriu) să le anuleze pe acestea ăin urmă pentru a le face evidente pe cele dintîi»*. Etapele investigației psihocritice constituie fazele unei pasionante aventuri intelectuale în structurile de adîncime ale textului. În cazul operei poetice, se succed patru operații distincte, pe care Ch. Mauron le exemplifică detaliat în *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*: 1) suprapunerile de texte ale aceluiași autor, pentru a găsi rețelele de asociații, grupările de imagini obsedante și pentru a indica anumite constante; 2) descoperirea figurilor mitice *«purtătoare de himere»*, prin cercetarea felului în care rețelele și grupările de imagini se repetă și se modifică; 3) relevarea mitului personal al scriitorului și a avatarurilor sale de-a lungul operei ca expresie a personalității inconștiente; 4) verificarea rezultatelor obținute, făcînd apel la viața scriitorului ca termen de comparație și validare a analizei psihocritice, pentru a vedea dacă se confirmă existența unui mit personal original, același în operă și în viața aurorului ei.

Figurile mitice nu sînt imobile, fiind, *«prinse într-un joc de forțe, personaje ale unei situații dramatice în mișcare»*. Dinamismul figurilor mitice se opune imobilității temelor. Aici, psihocritica se delimitează de critica tematică. Nu numai acest aspect le diferențiază. Temele relevate de Georges Poulet, Jean-Pierre Richard sau Jean Starobinski aparțin gîndirii conștiente, ele sînt categorii, forme, concepte sau calități (timpul, cercul, profunzimea, transparența). Psihocritica se referă, cum se știe prea bine, la procese, structuri și teme inconștiente, avînd o dinamică proprie, ca orice conținut psihologic. Depărtarea de Gaston Bachelard e de asemenea sensibilă, chiar dacă nu atît de evidentă. *«Imaginația materială»* studiată de Bachelard privește conținuturi neproblematice, netensionate, care întreține - cum spune Ch. Mauron - reveria civilizată a unui hoinar singuratic: apa, pămîntul, aerul și focul. Aceste realități se găsesc la egală

[3] O expunere cu reproșuri exagerate, dar și cu recunoașterea unor calități este capitolul *Charles Mauron și riscurile psihocriticii* din volumul lui Romul Munteanu *Metamorfozele criticii europene moderne*, București, Ed. Univers, 1975, p. 272–291.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

distanță de inconștient și de gîndirea activă, la nivelul unei *«conștiințe confuze, ușor introvertită și împărțită între reverie și percepții mai mult tactile decît vizuale»*. Psihocritica ancorează hotărît în rada inconștientului, o zonă deosebită de cea relativ indecisă, situată într-un teritoriu de tranziție, specifică psihanalizei elementelor. Obiectivele psihocriticii diferă de ale criticii tematice, interesată de joncțiunea dintre procesele conștiente și inconștiente. Evident, nu toate repetițiile tematice dintr-o operă sînt inconștiente, dar psihocritica se ocupă numai de acestea, care constituie obiectul de cercetare al unei științe distincte. Pentru Ch. Mauron esențială este explorarea unei anumite profunzimi a *«hinterlandului inconștient»*, mărturie a unei gîndiri primitive, exprimînd dorințe deghizate în adaptări creatoare. Într-o piesă de teatru,de pildă, succesiunea de fapte învăluie caracterele, jocul de forțe și curba mișcării epice; *«Or, dacă adevărul și limbajul sînt mai ales de resortul personalității conștiente, sentimentul profund al relațiilor personale, sensul conflictului și al dramei, experiența oscilațiilor între speranță și disperare, triumf și înfrîngere, viață și moarte, aparțin mai întîi personalității inconștiente.»* Este ceea ce am urmărit atunci cînd am suprapus situațiile dramatice din romanele lui Liviu Rebreanu, pentru a ajunge la mitul personal al cuplului etern.[4]

Ch. Mauron rezervă o atenție deosebită dinamicii interne a mitului personal, metamorfozelor lui neîncetate în funcție de condițiile interioare sau exterioare ale creației. Mitul personal este o *«formă apriori a imaginației»*, *«o fantasmă persistentă»* în același timp a operei și a autorului, fixată într-o structură dramatică și dinamică, frecventă, variabilă ca tensiune și figurare a elementelor care o compun.

De unde provine repetiția aceleiași fantezii, care sînt cauzele repetiției involuntare a aceluiași element obsedant? - se întrebă Ch. Mauron. Răspunsul îl aduce în preajma unei interesante polemici cu Jean-Paul Weber. Pentru acesta o traumă infantilă este sursa temei poetice constante. Reiterarea unei imagini nu poate fi pusă în seama unui asemenea eveniment - este de părere Ch. Mauron - pentru simplul motiv că atunci ar evoca din nou vechile șocuri neplăcute și s-ar resimți pericolul dezorganizării psihice care amenință în momentul traumei. Cauza trebuie să fie alta și ea stă în însăși funcționarea psihismului; o anumită dorință caută periodic să se realizeze, dar, dintr-un motiv oarecare, personalitatea blochează calea satisfacției. Energia zăgăzuită va căuta din nou, după ce mai întîi s-a retras, să avanseze, într-o periodicitate de flux și reflux. Astfel, explică Ch. Mauron, *«același tip de reverie riscă să se repete»*, iar intensitatea obsesiei depinde de energia blocată, deci de conflictul dintre personalitate și mediu sau dintre două dorințe (am preluat aci, cu mici modificări, chiar formulările și argumentele criticului francez). Mișcarea de flux și reflux între conștiință și inconștient se bazează pe explicația lui Freud, referitoare la *«flexibilitatea refulării»*, în cazul creatorului de artă: *«O ușoară stare de tensiune inconștientă poate să se reflecte într-o plăsmuire, care este ca o imagine a personalității profunde și a principalelor sale conflicte. Ea va încerca în mod normal să se introducă în conștiință. Aceasta poate să o refuze, dar și să o admită, adică să accepte contactul sau chiar să îl caute. În particular, la scriitorul care are ceea ce Freud a numit „sensibilitate endopsihică", conștiința poate să se dilate, să se apropie de plăsmuirea inconștientă într-un fel de reverie activă»*. Este ceea ce am constatat în cazul lui Rebreanu; în *Adam și Eva* fantasma cuplului etern parvine pînă aproape de nivelul conștiinței, pe cînd în alte romane aceleași figuri mitice nu apar decît cu dificultate, abia băniute, dar totuși prezente, chiar dacă cu maximă discreție. Repetiția aceleiași plăsmuiri este alimentată deci fie de energia refulării unei dorințe ce-și caută periodic realizarea, fie din tendința de a trece dincolo de bariera conștiinței, pentru a se pune în lumina ei, în măsura în care mediul sau anumite zone ale personalității îi permit și repetînd tentativa în funcție de împrejurările interioare și exterioare.

Mitul personal persistă (într-o discutabilă reprezentare topologică) dedesubtul conștiinței și nu poate fi redus la un eveniment biografic minor (cum face J.-P. Weber) și nici nu poate fi înțeles ca reprezentare a unei gîndiri conștiente. El este expresia unei durate trăite - afirmă Ch. Mauron, făcînd o vagă legătură cu filosofia bergsoniană a duratei. Astfel, mitul personal nu are nimic atemporal, abstract sau metafizic. Procesele inconștiente ale unui individ depind de evenimentele existenței lui: *«Ideea de mit personal, care vrea să exprime constanța și coerența structurată a unui anumit grup de procese inconștiente, nu are sens decît în raport cu durata acestor procese»*. Iar această durată presupune o succesiune de evenimente psihice. Mitul are o geneză și o evoluție trăite, dar nu în sens strict biografic, ci în accepția de durată a imagi-

[4] V. studiul *Liviu Rebreanu – cuplul etern ca mit personal*, în *Viața românească*, nr. 11/noiembrie 1985, p. 54–66. O variantă mai restrînsă a acestui studiu a apărut în volumul colectiv, coordonat de Mircea Zaciu, *Liviu Rebreanu după un veac*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

narului, găsită într-o relație complexă cu durata proceselor inconștiente și durata evenimentelor biografice. Psihocritica se află deci departe de explicația sumară a unei opere printr-un accident biografic, în virtutea unui determinism îngust, tributar unei liniarități cauzale simplificatoare, căci ea se interesează de funcția literară a mitului personal. Opera nu este reductibilă la izvoarele sale psihologice, la un trecut sau la un punct *origo*, oricare ar fi el. Copilăria, spune Ch. Mauron, nu contează singură în continuitatea psihică a unei vieți.

Pe de altă parte, reducerea unei opere multiforme și plurivalente la o schemă esențială, la o obsesie unică, nu este o strategie interpretativă pe deplin valabilă. În *Domaines thématiques* (1963) sau în *Genèse de l'oeuvre poétique* (1960), J.-P. Weber consideră opera ca fiind obiectul unei analize tematice care să releve «*modularea la infinit a unei teme unice*». Monotematismul de acest fel, cum a recunoscut însuși practicianul lui consecvent, stă în contrast radical cu politematismul afirmat de Gaston Bachelard, Georges Poulet sau Jean-Pierre Richard. O constelație de teme și motive admite în același timp o democrație interioară a semnificațiilor, refuză tirania unei semnificații privilegiate (chiar de autor) și se opune reducției succesive, care înseamnă în fond o sărăcire a operei. Principiul metodologic al lui Ch. Mauron acceptă existența unei mitologii personale, pornind de la un mit personal, și propune o concentrare a sensurilor plurale ale operei analizate, pentru a nu o reduce la un monolog tematic cu puține fluctuații. O asemenea operațiune sacrifică tocmai valorile particulare ale unui univers cuprinzător. Polivalent, nu echivoc.

Dacă Ch. Mauron și J.-P. Weber se diferențiază în cîteva poziții de principiu (primul acordă o importanță limitată copilăriei, pe cînd pentru cel de-al doilea ea este decisivă în evoluția creatorului; situarea de partea politematismului sau a monotematismului), se întîlnesc pe alte două aliniamente și anume; refuzul sexualității interpretate de Freud ca fiind centrul cauzal al personalității nevrotice și neacceptarea arhetipurilor lui Jung. Exprimarea acestei din urmă atitudini aduce o situare interesantă a psihocriticii lui Ch. Mauron în contextul numeroaselor variante ale criticii psihanalitice. În considerațiile teoretice din partea mediană a cărții *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* nu este vorba tocmai de un refuz, căci se recunoaște utilitatea arhetipurilor în studiul genurilor și al unor producții imaginative, ci de rezerve. Inconștientul colectiv se poate adesea confunda, într-o critică istorică, cu anumite conținuturi conștiente. Multe idei și sentimente constante în istoria culturii pot fi rezultatul intervenției posibile a unei conștiințe cultivate și atunci ele fac parte dintr-o istorie a ideilor. «*Inconștientul colectiv se exprimă în mitologii pe care cultura le propagă foarte conștient*» - observă Ch. Mauron. Cu rare excepții, mitologia predecesorilor este prezentă în conștiința fiecărui creator. «*Rețeaua de asociații subiacente a căror persistență este notată de Baudouin de la* Iliada *pînă la* Henriada, *fără a se confunda cu o mitologie convențională, nu ar putea să se reducă la reminiscențe destul de puțin profunde?*» Întrebarea lui Ch. Mauron vizează un studiu al lui Charles Baudouin despre triumful eroului în genul epic, studiu înrudit în principiu cu interpretarea arhetipală a lui C. G. Jung. Așa cum mitul personal nu poate fi pus într-o legătură indiscutabilă, pe deplin valabilă, cu un trecut individual decît cu enorme dificultăți (datorate lipsei de informații minuțioase despre copilăria artistului) și în împrejurări excepționale (cînd la origine se situează o traumă incontestabilă), tot astfel aceeași plăsmuire poate fi cu greu pusă în seama unui trecut colectiv, în cadrul unei mitologii generale, pentru că o astfel de determinare profundă există și este credibilă numai în cazuri excepționale, bazate pe o documentare savantă.

O chestiune delicată pe care și-o pune Ch. Mauron este extensiunea metodei la alte genuri decît cel liric. Pentru validarea metodei sale, caută alte cîmpuri de aplicație decît poezia, care pare să fie domeniul preferențial. Explorarea se dovedește fructuoasă în interpretarea operei lui Racine (pentru a acoperi domeniul tragicului), a lui Molière (în sfera comediei), a lui Corneille (pentru a aborda raporturile dintre comic și tragic) și, în sfîrșit, în poemele epice ale lui Mistral. Ceea ce lipsește din exemplificările metodei psihocritice în *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* e creația epică propiu-zisă, adică proza - nuvela sau romanul, deși criticul este de acord că aici mitul personal este mai ușor de identificat. Fiecare gen pune, desigur, probleme distincte, dar mărturisesc că nu înțeleg prea bine precauțiile, sfiala, sau mai bine-zis, evitarea de către Ch. Mauron a sferei epice a romanului. Am încercat eu însumi această experiență interpretativă în cazul lui Rebreanu[5] și rezultatele au fost surprinzătoare în noutatea de înțelegere spre care a condus. Am păstrat chiar obiectivul de a identifica metafore obsedante,

[5] V. studiul citat anterior.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca în cazul poeziei, convins fiind că orice operă autentică are un sîmbure de poeticitate. Situațiile dramatice pe care le-am reperat și-au dovedit o constanță fluctuantă ca intensitate, modificate după evenimentele interne sau externe ale fiecărui roman, dar fiind identice în sensul personal afirmat în exprimarea aceleiași dorințe psihanalizabile.

Ceea ce este stimulator pentru inteligența critică deprinsă cu metoda lui Ch. Mauron este că ea nu te obligă să-i repeți ideile. Rețelele de imagini, figurile mitice, mitul personal trebuie să fie mereu altele, complet diferite de la un scriitor la altul. Cine a urmărit aplicațiile criticii românești după Gaston Bachelard sau Gilbert Durand poate cu ușurință constata că sînt adesea repetări ale ideilor celor doi. Ce se spune despre Eminescu sau Bacovia nu e decît o ilustrare a psihanalizei elementelor sau a antropologiei imaginarului. Se pot prelua idei fără nici o modificare din cele două sisteme, pentru că au valabilitate universală pentru creațiile artisrice. Vreau să fiu bine înțeles; acesta nu e viciul modelului analitic (Bachelard sau Durand), ci al posibilității de a-i aplica ideile în mod creator. E diferența dintre un sistem antropologic încheiat, suficient sieși, și șansele deschise de o metodă de interpretare. Demersul lui Ch. Mauron are capacitatea reconfortantă de a fi o strategie analitică, fără să dea idei de-a gata. «*Psihocritica este mai întîi o metodă de descoperire*» - afirmă teoreticianul ei. Psihocritica oferă un mod de acăuta și de a organiza semnificațiile operei și este, de aceea, un util instrument de lucru în interpretarea inedită a literaturii.

Ion SIMUȚ

VARIANTELE UNEI TRADUCERI DIN LEOPARDI

Cel care deschide gustul cercetătorilor români nu numai pentru exegeza și traducerea sistematică a literelor italiene ci și pentru stabilitea unor bibliografii de relații absolut edificatoare pentru o cultură, este profesorul Ramiro Ortiz. În paginile revistei *Roma*, apoi în *Studii Italiene*, dar și în alte publicații ale vremii (*Mișcarea Literară* de exemplu) întîlnim imediat după 1920 încercări de cuprindere și definire a ecoului pe care l-au avut în literatura română un Carducci, un Manzoni, Tasso, Dante sau Petrarca. Profesorul Ortiz însuși pornește cu un grup de studenți la despuierea unor periodice de la sfîrșitul secolului XIX pentru a căuta toate traducerile din Petrarca, nemulțumindu-se doar cu stabilirea unor afinități bine cunoscute ale lui Asachi cu mediul petrarchist de la Roma. Ies la iveală lucruri interesante, bibliografii bogate, încercări de traduceri care, chiar dacă nu sînt foarte reușite, sînt elocvente pentru dorința noastră de a cunoaște și a gusta cît mai mult din literatura pe care o simțeam atît de aproape, imediat după cea franceză. Din păcate, pentru bibliografia Leopardi pe care o alcătuiește însuși Ortiz în 1924 în paginile revistei *Roma*, informația e sumară și needificatoare. O concluzie grăbită ne-ar fi făcut să declarăm că poetul italian nu fusese prea cunoscut la noi, și doar Duiliu Zamfirescu încercase să-l traducă și să-l comenteze oarecum, fără prea mari șanse de a-l impune atenției publicului.

În timp ce exegeza leopardiană se îmbogățește în perioada interbelică cu studii esențiale, cum ar fi cele ale Anitei Belciugățeanu în primul rînd, sau ale lui Al. Marcu, apare și un volum de traduceri semnat de G. Cifarelli în 1937, iar de bibliografia studiilor și traducerilor se ocupă în două rînduri (în 1936 și în 1940 în *Studii Italiene*) Alexandrina Mititelu. Folosind informația lui Ortiz, ea pornește de la investigarea revistei *Convorbiri Literare*, unde publicase D. Zamfirescu traducerile sale. În corespondența acestuia publicată de Torouțiu se dovedise importanța pe care poetul român o acordase atît lui Leopardi cît și lui Carducci, în discuțiile sale cu Maiorescu pe această temă. Dar lucruri noi, care să schimbe tabloul inițial, nu se semnalează. Al. Marcu în al său *Itinerario leopardiano nella letteratura romena* consemnează aceleași piste. Din tot ce se știa a fi traducere de poezie italiană, apărea clar că Leopardi fusese puțin tradus, iar cea mai răspîndită variantă era cea a poeziei *L'Infinito*. Pimen Constantinescu, și el traducător asiduu de poezie italiană, se ocupă de variantele traducerilor românești ale poeziei *L'Infinito*, trasînd o curbă de apreciere. Model de armonie, perfectă în închegarea sa, poezia *L'Infinito* era normal să-i tenteze pe traducători, devenind un fel de emblemă a spiritului leopardian, a contemplației poetului, în care dulceața sentimentului și melancolia, se amestecă într-o puritate absolută a fanteziei. E poezia tinereții, a începutului, a așteptării, a promisi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unilor, ce se deschide cu acele magice cuvinte leopardiene «*sempre caro*». Nici un cuvînt de amărăciune nu știrbește atmosfera, de o nefirească nemișcare, atentă parcă să surprindă o muzică a sferelor.

Nu numai cultura noastră dăduse cele mai multe variante de traduceri ale acestei poezii. Și în cultura franceză fusese tradusă de Sainte-Beuve, și în germană reușise uimitor Rilke o transpunere. Ultimele studii referitoare la Leopardi în România (printre altele și o teză de doctorat publicată în 1984) consemnează aceleași statistici. Poezia *L'Infinito* numără nu mai puțin de 15 variante de traduceri în limba română. Dar în materie de bibliografii nu putem să fim categorici. Surprizele se pot ivi oricînd.

Iată dar că după cercetări de mare amploare în presa dintre 1859-1918, printre multe alte aspecte ale receptării literaturii italiene în țara noastră, instrumentele de lucru ne pun la dispoziție informații ce pot schimba tabloul inițial. Leopardi a fost bine cunoscut și insistent tradus la noi spre sfîrșitul secolului trecut, cu foarte multe dintre poeziile sale, dar și cu multe din *Operetele morale*. Și nu numai în reviste precum *Convorbiri Literare*, ci și în ziare cu mare audiență publică, cum au fost *Românul* și *Adevărul*, *Epoca* sau *Evenimentul*. Numai între 1883 și 1907 se traduc 12 titluri din dialoguri, dintre care cele mai multe le semnează Eugen Vaian. (*în Adevărul*). Predilecția epocii pentru lucrări de genul: cugetări, maxime, dialoguri morale, e binecunoscută. Dar că numele lui Leopardi nu însemna numai atîta pentru cultura română, o dovedește și faptul că traducătorii se opresc mereu și asupra poeziei, nesfiindu-se să ne dea variante în proză sau chiar adevărate prelucrări. E evidentă prin urmare dorința de difuzare a unui poet ce devenise de acum celebru, și pe care vor să-l comenteze și F. Robin și Ilarie Chendi, D. Teleor sau B. Constantinescu. Se întîmplă ca dintre *Operete* unele să cunoască chiar mai multe variante, cum ar fi dialogul *Vînzătorului de almanahuri cu un trecător*, tradus în 1889 de F. Robin, în 1893 de un traducător neidentificat, în 1889 de Traian Demetrescu ca și de Sofia Chirculescu în 1906 cu o altă variantă neidentificată, în total cinci variante. Dialogul *Copernicus*, primul tradus, apărut în *Românul* din 1883, va fi republicat după 4 ani, în 1887 în același ziar, foarte răspîndit de altfel. În cursul anului 1893 sînt traduse în *Adevărul* nu mai puțin de opt dialoguri, dintre care cinci traduceri sînt semnate de Eugen Vaian *(Dialog între Pămînt și Lună; Dialog între Tristan și un prieten; Dialog între un fizician și un metafizic; Geniul pămîntului și drăcușoru; Malambrun și Farfadel)*. Între 1874, data primei traduceri din poezia lui Leopardi, ce aparține lui Aron Densușianu, cu 60 de versuri din oda *La Italia*, fragment publicat în *Orientul Latin*, și 1907, cînd Ion Peretz traduce aceeași odă *Italiei*, integral în *Patria*, numărăm ca traduceri de poezie leopardiană 21 de titluri, deci mai mult de jumătate din cînturile sale. Calitatea traducerilor, desigur nu ne atrage atenția. Reușitele sînt rare și întîmplătoare. E semnificativ însă faptul că în transpunerea lui Leopardi se urmărește de la început doar o translație de fond a echivalențelor ideatice, neputîndu-se nicidecum realiza o apropiere de o organizare metrică sau fonică originală. Dintre traducători, în afară de prea cunoscutul admirator al lui Leopardi, D. Zamfirescu, de altimeri doar onest traducător al poeziei acestuia, mai ne atrag atenția cîteva nume: Barbu Constantinescu, Al. Pop-Dafin,P. Mușoiu, Ion Peretz. Panait Mușoiu traduce în proză din *Canto notturno* și din *Risorgimente*, Ion Peretz abordează titluri mai puțin răspîndite precum *Asupra monumentului lui Dante ce se pregătea la Florența*, *Lui Angelo Mai. Cînd a regăsit cărțile lui Cicerone «De Republica»*, iar Barbu Constantinescu rămîne traducătorul cu cele mai multe titluri. El semnează zece cînturi traduse din Leopardi și publicate mai toate în 1906, 1907 în *Viața literară* și *Viața literară și artistică*.

O atentă cîntărire a calității traducerilor nu cred că ar putea împieta asupra actului cultural în sine. Atît poeții români cît și simplii versificatori, traducători ai poeziei leopardiene, au fost conștienți de precaritatea unor asemenea transpuneri, ce nu puteau pretinde în cel mai bun caz decît o justă echivalare a gîndirii poetice. Galvano della Volpe ne-a demonstrat deja cît e de nereușită o traducere așa-zis poetică (cum e cea a lui Sainte-Beuve în alexandrini francezi din *Infinitul*) față de o traducere în proză ce poate fi oricum mai fidelă.

Pentru perioada de care vorbim, greutățile unei transpuneri se puneau însă și din punct de vedere al înțelesului. Nu numai traducerea metrică se putea preta la o serie de adausuri explicative, ci chiar și o transpunere în proză. Am întîlnit de exemplu, în *Gazeta Transilvaniei* din 1907, poezia intitulată *Către ideal* atribuită lui Leopardi, în traducerea lui N. Păunaș. Identificarea acestei poezii a fost deosebit de dificilă din cauza totalei transformări pe care o suferise într-o proză retorică, umplută cu adausuri personale. Era vorba de cîntul *Alla sua donna*, care începea cu invocarea «*Cara beltàche amore | Lunge m'inspiri o nascodendo il viso*», pe care Leopardi l-a publicat în *Nuovo Ricoglitore* însoțit de o notă explicativă: iubita sa, în acest caz, poate fi doar o imagine, o viziune a frumuseții și a harului divin și inefabil, ce ne aprinde uneori fantezia în somn sau în copilărie, e femeia pe care de fapt nu o găsești, mai mult o idee platoniciană. Leopardi se îndoia deci că această poezie ar putea fi categorisită drept poezie de dragoste. S-ar putea ca traducătorul nostru să fi cunoscut această explicație a autorului, deoarece însuși

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titlul schimbat, ca și începutul, ne demonstrează că a lăsat la o parte ambiguitatea din tonul originalului, declarînd clar o atitudine de contemplare abstractă: «*Sfînt ideal*, traduce el, *cîtă dragoste și putere de muncă îmi reverși în suflet din depărtările senine, unde te afli*». Tonul acesta e păstrat pe tot cuprinsul poeziei, unde trebuie să cauți, din cînd în cînd, unele fraze ce pot fi o traducere din poezia leopardiană, restul fiind broderie proprie, cu vădite intenții de critică socială. La un moment dat, apar unele idei total străine textului, precum: «*Dar mai urît și mai trist e cînd nebunul ajunge pe tronul crăiesc înzestrat cu puterea de a-și realiza toate negîndurile*». Traducătorul nostru, fără nici o remușcare de a deforma poezia originală, se simte de fapt solidar cu nemulțumirea existențială a poetului italian: «*Fra cotante dolore / Quanto all'umana età propone il fato*» și dă glas propriei și realei sale decepții.

Încercînd o mică statistică numai asupra epocii 1874-1907, găsim că nu numai *L'Infinito* e cea mai tradusă poezie, ci și cealaltă extremă expresie a gîndirii leopardiene, *A sè stesso*, cu 6 variante față de cinci ale *Infinitului*. Prelungind cercetarea în perioada interbelică și pînă în prezent, ajungem la o egalitate a variantelor celor două traduceri, cu o singură reținere: s-ar mai putea ivi unele noi variante atunci cînd vom avea și instrumentele de lucru adecvate pentru aceste perioade. Nebănuita sursă de prețioase informații care e presa interbelică, scoate la lumină nu numai existența a două volume de culegeri din poezia leopardiană, realizate de Al. Iacobescu în 1918 și G. Cifarelli în 1937, dar ne aduce noi nume de valoroși traducători, precum N.N. Crețu, G. Murnu, Pimen Constantinescu, la care se adaugă mai tîrziu, în epoca contemporană, cele ale lui Lascăr Sebastian, Eta Boeriu sau Tatiana Popescu Ulmu. Aproape toți acești traducători și-au încercat puterile pe cele două texte pe cît de celebre pe atît de dense și de greu de transpus: *L'Infinito* și *A sè stesso*. Dacă pentru prima unele armonii sau inflexiuni pot înlesni o anumită asemănare, în traducere, a doua poezie pe care o vom analiza aici compusă din propoziții scurte, percutante, de o genială simplitate mozartiană, se propune ca o alcătuire unică, aproape de netradus. Orice lungime care schimbă ritmul, orice adaus în gîndirea poetică atît de categorică și sincopată, denaturează însăși înțelesul ei de plîns reținut, interior, cu ochii uscați. *A sè stesso*, poezie ce aproape încheie producția lirică leopardiană, reprezintă frîngerea unor aripi, dispariția iluziilor, constatări grave și nemiloase zguduie ființa poetului. Dacă în *L'Infinito* se unduiau și se legau cuvintele, ca într-o ascensiune spre infinit: «*e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei*», în *A sè stesso*, nu mai există nici un cuvînt de legătură, propozițiile cad simple, ca niște pietre în vid: «*Posa per sempre. Assai palpitasti. Amare e noia La vita, altro mai nulla*».

Cu toate acestea traducătorii nu s-au descurajat și putem număra și în acest caz 15 variante. Cea mai veche îi aparține lui Al. Hodoș (Ion Gorun), unul din fii lui Iosif Hodoș, el însuși bun cunoscător al literaturii italiene, ce a publicat traducerea cu titlul *Vorbele din urmă*, în *Fîntîna Blanduziei* din 1889. Varianta aceasta ne interesează nu numai pentru faptul că e prima, ci și pentru că putem studia pe ea, munca de traducător a lui Hodoș, nemulțumit probabil de o primă realizare. Într-adevăr, în 1895 în Viața, apare o altă traducere cu titlul *Lui însuși*, semnată doar H., și în care avem ocazia să verificăm anumite limpeziri ale expresiei. Curgerea versului leopardian ce se deschide în «*Or*» și se închide în «*cor*» cu accentele finale pe «*o*», «*Or poserai per sempre, stanco mio cor*», reluarea respirației «*Perì l'inganno estreme / Ch'eterno io mi credei*», accentuarea, repetarea «*Perì*», ca și cînd poetului nu-i vine să creadă și totuși luciditatea îl obligă, valoarea acelui «*Ben sento*» care urmează, ca o prevestire dureroasă, evocarea acelor «*cari inganni*», iată cuvînt cu cuvînt dificultăți ce trebuiesc învinse la tradus. Prima variantă a lui Hodoș e lungă, greoaie, încurcată: «*Vei odihni curînd pe veci, inimă obosită. Iluzia s-a stins și cea din urmă / Ce-ți apărea mereu, s-a stins / A dispărut de-acuma cu nădejdea / Toată plăcerea pentru toate scumpele năluciri*». Înlocuind «*curînd*» cu «*de-acuma*», verbul «*s-a stins*» cu mai scurtul «*s-a dus*», traducîndu-l și pe «*ben sento*» cu «*simt*», a doua variantă sună mai aproape de original: «*Vei odihni pe veci de-acum / Inimă obosită. S-a dus și cea din urmă / Iluzie ce vecinic-o credeam. S-a dus, și simt / Din scumpe năluciri cum a perit / Mai mult decît speranța: dorința chiar s-a stins*». Vedem cum traducătorul încearcă o apropiere de alternarea ritmică a originalului, a versului de șapte silabe cu cele de 11 (endecasilabi), folosind vers de 8 și apoi de 14 picioare, în a doua variantă.

Leopardi revine obsedant cu motivul invitației la odihnă, ca o sfidare a unui zbucium inutil: *Posa per sempre. Assai Palpitasti*». Hodoș traduce mai întîi prea frust «*Te odihnește. Mult ai tremurat*», iar în a doua variantă «*Pe veci dar odihnește. Căci destul ai tremurat*». Celebrele versuri «*Non val cosa nessuna / I moti tuoi, nè di sospiri è degna la terra*», par o barieră de netrecut în traducere. Într-adevăr, prima variantă a lui Hodoș cade în vulgar: «*Chinul tău cu nimic nu se măsoară. Nici vrednică nu-i lumea / De oftatul tău*» «*Oftatul*» pare termen scos din cîntecele de petrecere. A doua variantă, mai neutră, nu reușește nici ea decît să explice: «*Și-n lume nu-i / Nimic să prețuiasc-o palpitare a ta, / Nici vrednic nu-i pămîntul / De-al tău suspin*». O mai atentă cumpănire a expresiei îl face pe Hodoș să schimbe mai apoi prima tra-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ducere a lui «*Amaro e noia*» («*searbădă și amară*») în «*amar numai ș-urit*», «*e fango è il mondo*» («*lumea-i praf*») în «*lumea e noroi*», «*L'infinta vanità del tutto*» («*a totului deșartă închipuire*») în «*a totului deșărtăciune nesfîrșită*». E clar că respectarea sensului corect al cuvîntului din original poate reuși să ne dea o traducere mai apropiată de adevăr. Cele două variante ale lui Hodoș nu sînt depășite în epocă de celelalte încercări. Duiliu Zamfirescu ne dă o traducere diluată, dar cel puțin adecvată ca ton: «*De acum te vei odihni pentru totdeauna, Ostenita mea inimă. Pieri și cea din urmă înșelăciune / Pe care o credeam eternă / Pieri! Simt prea bine, / În noi de dulci iluzii / Nu numai speranța,dar și dorința s-a stins*».

Anul 1891 consemnează nu numai această traducere a lui Duiliu Zamfirescu, ci și o variantă publicată în *Românul Literar* sub semnătura lui G.D. Pencioiu, intitulată *Sie însuși*. Deși s-a stabilit că poezia *A sè stesso* are ca punct de pornire o dezamăgire din dragoste, provocată de purtarea femeii de care era îndrăgostit poetul, Fanny Targioni Tozzetti, Leopardi nu face nici o clipă în mod expres aluzie la sentimentul iubirii, ci doar la acel «*inganno estremo*». Discuția poetului cu sine însuși, cu inima sa, nu-i plîns romantic, nu-i numai dezamăgire de dragoste, se ridică la accente cosmice, cuprinde întreaga existență, sensul, destinul ființei umane are adînci implicații filosofice. Dar de aici pînă la a-i schimba complect înțelesul în traducere înseamnă, pur și simplu, confuzie gravă de limbă. Iată traducerea lui Pencioiu: «*De-acum vei odihni de-apururi, / sărmană inimă trudită, / S-a stins iluzia din urmă, prin care mă credeam etern*», deci traducătorul a înțeles prin acel «*Ch'eterno io mi credei*» că eterno se referă la «*io*» și nu la «*inganno*», prin urmare schimbă înțelesul total, și-l face pe poet să se lamenteze că ființa lui nu e eternă. Mai departe, persistă în confuzie: «*Și dacă sfintele iluzii mereu asupră-ne s-așternă/ Speranța nu e încă moartă, dorința însă e zdrobită*»; acea speranță care nu e încă moartă e traducerea eronată a lui «*non che la speme*» ce înseamnă de fapt «*nu numai speranța*». Poezia abundă de surplusuri cerute de o metrică săltăreață («*durerile-ți fără de margini*», «*ale tale adînci suspine*», *Viața-i neagră și amară*» și «*nesfîrșita vanitate a vanității de-a trăi*»).

E curios cum această confuzie provocată de o cunoaștere superficială a limbii se va repeta și mai tîrziu, în varianta pe care ne-o propune Ioan Samarineanu, poet ce publică la *Familia* în 1927 traducerea, cu titlul *Către sine* și cu specificația «*din italiană*»: «*De-acum vei odihni pe veci, suflet trudit, / Pieri nebună amăgire c-aș fi nemuritor. Pieri*». Toată imprecația, tot disprețul poetului la adresa naturii, a vieții, par, după aceasta, o meschină răzbunare a faptului că el nu posedă nemurirea, și departe de a impresiona, frizează ridicolul.

E interesant de urmărit cum textul lui Leopardi, ca și poezia de care am amintit (*Către ideal*), tentează pe traducători să adauge de la ei un surplus de explicații, să facă variații proprii pe o temă care probabil li se părea eternă și abstractă, necesitînd unele ancorări în concret. E cazul lui Radu D. Rosetti ce traduce poezia *A sè stesso* în 1894 cu titlul *Divina moarte* în revista *Viața*. În varianta sa, poetul pare un suflet obosit de prea multa petrecere: «*De astăzi înainte / E timpul să te odihnești, / Căci te-ai sbătut destul în vîlva / Perversităților lumești, Destul!*». De notat cum traducătorul repetă acest «*destul*» ca pentru a sublinia prea plinul acestor petreceri. Schimbînd complet finalul, în loc să mai acuze natura, traducătorul consideră moartea o răsplată, ce necesită epitetul de «*divină*»: «*Destinului i-a dat natura / Suprema grijă ce ne-o poartă; Ca să ne vindece de toate / Ne-a dăruit divina moarte*». Poate că Rosetti l-a citit mai mult pe Leopardi, care numise într-adevăr moartea «*divino stato*», îngemănînd-o cu dragostea, dar nimic nu-l îndreptățea să schimbe în felul acesta textul.

Următoarele două versiuni, din *Convorbiri Literare* (1906) și din *Floarea Darurilor* (1907) ce aparțin lui Barbu Constantinescu și Al. Pop Dafin sînt corecte și neutre, simple transpuneri prozodice, în care limba nu e încă fluentă, într-o contorsionare lipsită de firesc și de iluminări poetice.

În 1918, cînd apărea volumașul lui Al. Iacobescu, *Poeme*, cu traduceri din Leopardi, mulți s-au întrebat de ce bibliotecarul craiovean, asiduu traducător din poeții francezi, s-a oprit tocmai la poetul italian. Dar Iacobescu s-a dovedit mai apoi a fi un frecventator al poeziei italiene, de la Petrarca la Carducci și D'Annunzio, deși sursele sale de informație nu erau chiar foarte exacte. Faptul că revine asupra traducerilor sale, la fel ca Al. Hodoș, ne dovedește că Iacobescu fusese pasionat, obsedat de variantele oferite de el cînturilor leopardiene. Aproape toate poemele traduse în volum sînt republicate și refăcute în presa anilor'20,30, sau li se adaugă alte traduceri. *A sè stesso*, publicat în volumul inițial ce cuprinde 12 poezii, e reluat apoi într-o formă schimbată în *Universul Literar* din 1925. Deosebirile nu sînt prea mari, dar ritmul capătă altă alură, mai puțin declamatorie. Prima variantă ce sună: «*Te odihnește, inimă sdrobită! S-a stins de-acum și visul cel din urmă. Pe care veșnic l-am crezut cîndva*» se arată, în a doua formă, mai aproape de original: «*Te odihnește pe vecie, nefericită inimă. E stinsă nădejdea cea din urmă ce-am crezut-o / Eternă*». Dar în a doua variantă Iacobescu schimbă înțelesul, aproape la fel cu Rosetti, și versul «*Al gener nostro il fatto / Non dòno che il morire*» pe care traducătorii l-au sugerat prin ideea de dăruire («*E moartea num-al sorții dar*» sau «*Neamului nostru soarta / I-a*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dăruit doar moartea», devine la Iacobescu «*Soarta mi-a dat o mîngîiere: moartea*» ce aduce o notă edulcorată, slăbește tensiunea, provoacă o cădere a stilului.

Iacobescu nu a avut recenzii prea elogioase în epocă, dar difuzarea poeziei lui Leopardi n-a fost de neglijat. Într-o revistă măruntă, *Teatrul de mîine*, într-un număr din 1918, G. C. Atanasiu publică un articol în serial despre *Gertruda Cassi și Giacomo Leopardi*. Autorul e destul de bine informat despre operele poetului italian, ne vorbește de *Operetele morale*, ne dă date din viața lui Leopardi, dar marele semn de întrebare se referă la cauzele pesimismului său. Atanasiu e convins că apariția Gertrudei Cassi e cea care a determinat o schimbare de caracter a poetului: din «*calculat și energic*» acesta devine «*visător*», părăsește studiul științei și se dedică literaturii, devine astfel un «*poet trist și un cugetător ironic*». Regăsim nevoia comentatorilor și traducătorilor români de a ancora atitudinea abstractă generală a poeziei leopardiene într-o bine definită motivație concretă. Atanasiu încheie prezentînd traducerile lui Iacobescu, citînd din *Alla luna* și din *A sè stesso* și impulsionînd pe lectori: «*Sfătuim pe toată lumea să citească Poemele lui Leopardi, mai ales pe cei ce nu știu italienește*».

Referindu-se la poezia *A sè stesso*, A. Belciugăteanu scria în articolul închinat lui Leopardi în revista *Roma* din 1924: «*e un cînt în care poetul stă de vorbă cu el însuși, una din cele mai tragice și mai desnădăjduitoare poezii ale sale. Raționea e trezită din ameițitorul vis al dragostei și își recapătă înfiorătoarea luciditate*». Dar e tragică această poezie pentru analiza sufletească, în sine? Dragoș Vrînceanu avea dreptate comentînd *Jurnalul lui Leopardi* în 1934 în *Viața Literară*, să găsească că poetul refuză o analiză zilnică a vieții, el nu se apleacă, cu exclusiune asupra sa. Leopardi a fugit de analiza de sine.«*Acest lucru l-a făcut în forța unei atitudini de instinct, inteleaptă*». O singură și mică adăugire la traducere poate schimba și denatura întregul înțeles de mare demnitate și mîndrie, de superioară înțelegere a vieții pe care o are Leopardi în *A sè stesso*. E și subiectul unei note polemice din *Universul Literar* din 1925 intitulată *Leopardi în românește*, în care se discută traducerea lui N. N. Crețu, *Sie însuși*, publicată în același an în *Ritmul Vremii*. «*Tu inim-obosită, Te-i odihni pe veci. Pieri și nălucirea Ce o credeam eternă. Pieri: mă simt învins. Și nu numai speranța Iluziilor scumpe, îndemnul chiar li-i stins*». Mențiunea pe care o face Crețu că poezia e tradusă «*în forma originalului*», ne determină să credem că el a dorit cu orice preț să respecte rima intercalată («*Ben sento / In noi di cari inganni, Non che la speme, il desiderio è spento*») «*sento*» — «*spento*», și a introdus acel «*învins*» care să rimeze cu «*stins*». Dar grava eroare de înțeles, ce-l prezintă pe poet ca un învins al vieții, în contradicție cu acel final «*Omai disprezza te, la natura*» e observată și în nota susmențională din *Universul Literar*. În afara unor inversiuni nefirești și a unor incertitudini gramaticale, se reproșează «*grava rătăcire față de măreția atitudinii lui Leopardi, cu acel dispreț față de sine și de toate*». E interesant de notat cum, la distanță aproape de 60 de ani (1981), versiunea Etei Boeriu, de la care așteptam un sumum al traducerii, repetă eroarea lui Crețu din aceeași dorință de respectare a rimei: «*Și știu, o inimă învinsă, că-n noi de dulci himere, nu doar nădejdea, și dorința-i stinsă*». Verbul cu precădere folosit de traducătoare, «*a bate*», «*De-acum n-ai să mai bați, inimă frîntă*», ce sunase oarecum neplăcut și în traducerea lui Crețu, sună nefiresc în continuare: «*Să bați nimic pe lume nu merită*», după cum la Crețu: «*Pe lume nu merită nimic / Bătaia ta*».

Între cei trei traducători ai poeziei din anii'30, G. Murnu, G. Cifarelli și Pimen Constantinescu, incontestabil cea mai reușită versiune ne-o dă Cifarelli, pentru lexicul despuiat, sobru, pentru ritmul interior, pentru siguranța cu care conduce propozițiile frînte, esențializate. În general cu cît traducătorii români și-au dat seama că Leopardi nu se poate traduce la modul cîntat, legănat, cu atît au reușit mai bine, respectînd aproape cuvînt cu cuvînt textul.

Traducerea lui apare în volum în 1937 (anul comemorării a 100 de ani de la moarte) și este elogiată printre alții și de G. Călinescu (în *Adevărul Literar și Artistic*). Problema limbii române și a traducerilor din Leopardi rămîne aceiași pe care o semnalase Duiliu Zamfirescu. Orice ados, orice lungire, poate vulgariza simplitatea de cristal a textului original. Apreciind surprinderea de către traducător a unei «*cadențe interioare*» a versurilor lui Leopardi, Călinescu rămîne nemulțumit de versiunea românească. «*Totuși*, scria el, *e o uscăciune, versul tradus trăiește numai din elementul metafizic, care informează partea oarecum anecdotică*». «*Cine cunoaște bine și limba română și limba italiană își dă numaidecît seama că este în versificația lui Leopardi o moliciune fastuoasă și solemnă mai grea decît orice alte dificultăți prozodice*».

Versiunea lui Murnu, intercalînd construcții nefirești ca «*dusă-mi-i*» sau cuvinte ca «*răpaoază, ostoae-te*», «*obște*», dă o culoare nefirească textului. De altfel în fiecare dintre traduceri se pot găsi cuvinte de prisos, ce denaturează sensul poetic. La Cifarelli, de exemplu, «*De-acum tot liniștită / Vei fi, sărmană inimă-obosită*», acel «*sărmană*» în plus creează un patetism melodramatic, nelalocul său. Sau la Maria Banuș, «*Pieri iluzia din urmă ce veșnică mi-o închipuiam. Pieri. Și simt clar*», unde acel dureros și abia explicabil «*Ben sento*» schimbat în «*simt clar*» ce denotă o certitudine, strică evident un echilibru al frazei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar interesul și, dacă vrem, frumusețea unor asemenea cercetări de traduceri, nu stau în enumerare, în statistica goală, ci în neprevăzutul existenței lor, în posibilitatea mereu deschisă de a găsi noi variante, acolo, unde credeai că nu există nici un ecou. De aceea vă propun o modestă, proprie variantă, ce-am constatat cu surpriză că se apropie mai mult de cea atît de veche a lui Hodoș: «*Vei odihni de-acum mereu / Suflete chinuit. S-a dus ultima amăgire / Pe care veșnică o credeam. S-a dus. Și simt / Că pentru noi nu numai visul / Ci și dorul de amăgiri s-a stins. / Oprește-te de-acum. Ai tremurat / destul. Nu folosește nimănui / Arderea ta, și lumea nu merită / s-o plîngi. E tristă și amară / viața; și-apoi nimic; lumea e glod. / Oprește-te. Să-ți fie ultima / durere. Căci nouă soarta / Ne-a hărăzit doar moartea. Să n-ai decît dispreț / Pentru natură, pentru tine, pentru / Forța rea și neștiută, ce-i domină pe toți, / Și pentru nesfîrșita vanitate-a toate*».

Michaela ȘCHIOPU

POEZIA VIZUALĂ ROMÂNEASCĂ. REPERE CRONOLOGICE

(II)

✷ În anul 1938, criticînd inovațiile în domeniul poeziei, promovate și practicate de avangardiști, George Călinescu se oprește — în treacăt, dar de pe aceleași poziții critice — asupra „trucurilor" poetico-tipo-grafice la care au recurs aceștia: „Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scrie așa:

Sonia Delaunay & Tristan Tzara (schiță pentru) *rochie-poem* (1923).

TRE

Gra

di

ni

Evident că pentru un orb efectul e spulberat... În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor"[37]. Cu siguranță, marele critic nu a avut înțelegere pentru astfel de producții. Ulterior, în „Istoria literaturii române...", singurele rînduri pe care le dedică *textelor vizuale* sînt înghesuite într-o scurtă paranteză referitoare la scrierea cromatică folosită de Macedonski, procedeu pe care, de altfel, îl taxează ca fiind o „mistificație" (ed. a II-a p. 525).

✷ La începutul anilor '40, poetul Gellu Naum a practicat două tehnici deosebite de poezie vizuală: *auto-poemul* și *poemul-colaj*. Primul (realizat în 1940 și reprodus în *Almanahul literar*, 1970, p. 74) este ceea ce astăzi poate fi numit *body-art-poem*; înscrierea textului pe propriul chip a generat un insolit și expresiv *auto-(portret)-poem*. Ciclul de *poeme-colaj*, intitulat „Avantajul vertebrelor", a fost realizat în 1942, prin înlocuirea cu texte poetice a textelor arid-explicative dintr-un desuet catalog ilustrat de haine și accesorii vestimentare. Din acest ciclu, 13 poeme-colaj (alte cîteva se află în colecția poetului Vasko

[37] „Curs de poezie" — ținut de George Călinescu la *Facultatea de filosofie și litere*, din Iași — a fost publicat, întîi, în „Adevărul literar și artistic" (1938) și, ulterior, în volumul *Principii de estetică* (1939).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Popa), au apărut în volumul „Descrierea turnului" (Ed. Albatros, 1975), dar în tiraj limitat: „150 de exemplare, nepuse în comerț"; în mare parte din tirajul volumului, editorul a exclus, în mod arbitrar, imaginile care, evident, făceau organic parte din demersul poetic. În forma lor originară, *poetico-vizuală*, ele au fost expuse în cadrul expoziției „Scrierea" (1980) și publicate în volumul „Partea cealaltă" (Ed. Cartea Rom., 1980). Unele dintre aceste poeme vizuale au fost traduse în engleză de Val Eyestone și publicate în reviste de poezie americane[38].

✷ Data nașterii *Letrismului* („Lettrisme"), este considerată, de regulă, de istoricii literari, ca fiind anul 1947, cînd a apărut cartea-manifest „Introduction à une nouvelle poésie...", semnată de Isidore Isou. La temelia statuii pe care singur și-o ridică, Isou îi așează — la diferite paliere — pe Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Jarry, Kahn, Valéry, Apollinaire, Breton și, mai ales, pe Tzara, pe care-l consideră „profet al *generației letriste* și predecesorul meu". Pe soclul acestei utopice statui ar trebui, desigur, trecuți — la loc de cinste — și futuriștii italieni (Marinetti et co.) și cei ruși (Hlebnicov et co.). Isou reia și duce pînă la limită acțiunea de destructurare/restructurare a limbajului poetic. El nu propune „libertatea strofei în poem" (ca la Verlaine și Rimbaud), nici „libertatea versului în strofă" (ca la Gustave Kahn) și nici pe cea a „fiecărui cuvînt în vers" (ca la G. Apollinaire), ci eliberarea literei de sub tirania cuvîntului, altfel spus, el propune fisiunea *moleculei-cuvînt* în părțile sale indivizibile *(litere-atomi)*, pentru a le conferi (reda) acestora valoarea poetică intrinsecă, de sine stătătoare și pentru a elibera astfel o presupusă, uriașă energie „atomică". În momentul redactării „Manifestului poeziei letriste" (1942), I. Isou declara (orgoliu, nu modestie) că „Letrismul nu este o școală poetică, ci o atitudine solitară. În acest moment: *letrismul* = ISIDORE ISOU. Isou își așteaptă succesorii în poezie"[39]. Și aceștia nu au întîrziat să apară, creînd o puternică școală care a influențat evoluția ulterioară a diverselor forme de poezie concretă, experimentală și vizuală. Cu toate că „Introduction à une nouvelle poésie ...", a apărut în 1947, cartea — așa cum consemnează autorul într-un „Avertisment" — a fost scrisă între 1942 și 1944, cu adăugiri ulterioare, iar „Le manifeste de la poésie letriste" — care deschide volumul — este datat 1942. Isidore Isou (pe numele său adevărat Isidor Goldstein) — cel care se autodefinea ca fiind „un balkanique qui rêve du succès de Tristan Tzara" — s-a născut la Botoșani, în 1925. Așa cum a subliniat Pietro Ferrua, în perioada redactării cărții și a manifestului „scriitorul trăia în România, țara sa natală", de unde concluzia istoricului literar că *letrismul* ar fi „o mișcare de origine română"[40].

Gellu Naum, poem-colaj, din ciclul *Avantajul vertebrelor* (1942).

[38] „Dream Helmet" nr. 1/1978, „Assassin" nr. 6/1979, „Flue" nr. 1/1982.

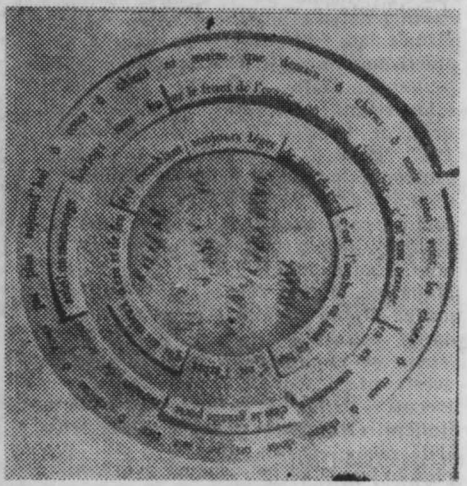
[39] Isidore Isou — *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947, p. 17.

[40] Pietro Ferrua — „Le cas d'Isidore Isou et du Lettrisme" în „R.I.T.L." nr. 4/1985, p. 71—74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

← **Victor Brauner,** *PICTO-POÈME. Portrait des portraits d'André Breton* **(1948)**

↓ **Tristan Tzara,** *La rose et le chien. Poème perpétuel, sur fond gravé par Picasso* **(publicat în 1958).**



✷ După stabilirea sa la Paris (1933), V. Brauner nu va renunța la tehnica de exprimare *picto-poetică*, practicată în România în anii '20. În 1948, de exemplu, el realizează cunoscutul său „PICTO-POÈME. Portrait des portraits d'André Breton"[41]. Nici Tristan Tzara nu va abandona poezia vizuală, colaborînd în această direcție și cu Pablo Picasso. În anii '50, Tzara va realiza, în colaborare cu pictorul, o serie de poeme vizuale, printre care cel scris în cercuri concentrice: „La rose et le chien" („poème perpétuel, sur fond gravé par Picasso"), publicat în volumul omonim, în 1958[42].

✷ Ocupîndu-se, de la începutul anilor '60, de reprezentarea unui text prin „simetrii fono-grafematice", Adrian Rogoz își editează „caligramele invariante" abia în 1981, intitulînd palindromic ciclul de poeme: „Tace sens nesecat"[43], „După cîțiva ani de dibuiri — declară poetul — am ajuns la concluzia că există doar cinci tipuri de simetrie între litere (sau foneme) și că, prin intermediul lor, orice vers (de fapt orice text, indiferent în ce limbă) poate fi desenat". A. Rogoz pune la punct, de asemenea, un sistem teoretic privind „poezia ideogramatică" (istoric, tipologie, perspective) și analiza prin *invarianțe* a textului poetic, publicînd, în acest sens, o serie de studii[44].

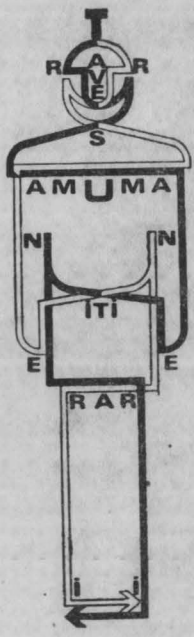
✷ Alexandru Chira este, poate, unul dintre cei mai consecvenți artiști plastici contemporani care lucrează în domeniul poeziei vizuale. Titlurile lucrărilor sale, sau ale ciclurilor de lucrări, sînt relevante: „Poeme-colet" (1973), „Poem îngărduit" (film pe 16 mm, 1979), „Fereastră-poem" (1981), „Telepoeme" (1980—1982) „Poem-Angrenaj", „Stereopoem" etc. Pentru criticul Dan Hăulică, „obiectele" lui Al. Chira compun „un întreg care este *dincolo de vorbe ca și de imagine*. Un agregat care le conține și pe unele și pe cealaltă, dar care le conține coerent ca o *sintagmă* (...), dialectica acestor *poeme*, acestor *picturi-poeme*, e dincolo de simpla răsturnare simetrică — *poeme de văzut, tablouri de citit* — care a constituit emblema multor eforturi contemporane"[45]. Formulîndu-i-se, într-un dialog, părerea că, în ultimul timp, în lu-

[41] Vezi José Pierre — *Surrealism*, Baron's, New York, 1979, p. 17.
[42] Vezi x x x — *Tristan Tzara*, une étude de R. Lacote et G. Haldas, Paris, 1973, p. 37.
[43] A. Rogoz — *Inima rezistentă*, Ed. Albatros, București, 1981, p. 91—117.
[44] „Textul — componentă a imaginii plastice" (1962—1968), „Orchestrarea grafică a poemului" („Secolul 20" nr. 10/1968) „Ciberartele" (1970), „Vom învăța ordinatorul să deseneze versuri" (1971), „Himerele paragramelor" („Viața Rom." nr. 1/1974), „Cimiliturile și rădăcinile invarianțelor grafematice" (în vol. *Semiotica folclorului*, sub red. Solomon Marcus, București, 1975, și Paris, 1978), „Les prédécesseurs de Ferdinand de Saussure dans le domaine des anagrammes, des paragrammes et des invariances" („Cahiers roumains d'études littéraires" nr. 1/1978), „Metaliteratura auxiliară" (1981), „La tipologie des calligrammes" („R.I.T.L." nr. 1—2/1988).
[45] Dan Hăulică — „Dialectica proiectului" în „România literară", nr. 4/1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

crările sale „ponderea formulărilor verbale a scăzut, cuvîntul absorbindu-se în imagine", pictorul răspunde: „Nu am renunțat la cuvînt (de altfel, el îmi declanșează starea de a face), dar acum cuvîntul este în mai mare măsură substituit în lucrări de imaginea-semn"[46].

✷ În 1973, pictorul Ion Bitzan propune — după criterii subiective — un sistem de echivalare între litere (sunete) și culori, realizînd texte cromatice, esențial diferite de cele scrise de Macedonski la începutul secolului; de data aceasta, literele sînt complet înlocuite cu echivalentul lor cromatic. Ideea echivalenței *litere (sunete)-culori* își are istoria sa: Leonard Hoffmann (1780), G. T. Sachs (1810), Baudelaire (1857, în sonetul „Correspondances": „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"), Rimbaud (în poemul „Voyelles": „J'inventerai la couleur des voyelles. A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert"); dar ideea își are și „preistoria" sa: *tabelele de corespondențe*, atît de uzuale în ezoteria orientală și extrem orientală. Și poate nu întîmplător „Codul de culoare Bitzan" a trezit interesul specialiștilor de la „Color Planning Center" din Tokio. La propunerea acestora, Ion Bitzan a realizat un cod cromatic și pentru scrierea japoneză, cod în care va *tran-scrie* unele *Hai-ku*[47]. Relativ recent (1984), pictorul a reluat experimentul, „traducînd" în limbaj cromatic volumul de versuri *LIVINGDYING*, al poetului american Cid Corman.



Adrian Rogoz, *Traversam umane itinerarii* **(1978).**

Nu numai *cromo-poemele* lui Bitzan sînt încadrabile în sfera largă a poeziei vizuale, ci și, într-un fel, „cărțile-ntr-un-exemplar" și „manuscrisele" sale — rezultate în urma unui proces absolut de dicteu automat. Dacă Nina Cassian golea de semantism tradițional poemele sale în *limba spargă*[48], făcînd emoția să survină din asociații semantice imaginare și/sau din valoarea incantatorie a rostirii (act previzibil la o poetă-compozitoare), I. Bitzan duce demersul pînă la limită: „poemele" sale strict vizuale, fiind *an-alfabetice*, sînt indescifrabile, nefăcîndu-se apel la vreun „cifru" cunoscut. *Mesajul lizibil* devine *mesaj vizibil*, cu doar aparența (capcana) lizibilității. *Textul* devine *textură* — un declanșator optic al unor emoții inefabile. "Aici nu e scris nimic!" — a exclamat dezamăgit un umil paznic al galeriei „P. S. 1", unde a expus pictorul lucrările sale (New York, 1981). „Nu e nimic, sau este totul" — va completa ulterior Dan Hăulică. De la caligrafiile arhaice sau exotice (bizantine, ebraice, arabe), la scrierile în alfabete utopice și pînă la experimentele poetico-grafice în domeniul limbajelor neconvenționale, se pot face, în privința *scriiturilor* lui I. Bitzan, nenumărate referiri, dar ele nu sînt întotdeauna operante. Reinventînd scrisul și nu mimîndu-l, el ne propune emoția întotdeauna purificatoare a uimirii, „uimire pe care ar trebui perpetuu s-o avem în fața cărții și a cititului"[49].

✷ În iunie 1980, a avut loc la București un eveniment memorabil din punctul de vedere al fenomenului pe care îl supunem atenției: expoziția *SCRIEREA*, deschisă în sălile *Institutului de Arhitectură* (organizatori: Wanda Mihuleac și M. Drișcu). O manifestare pluri- și inter-disciplinară, la care au luat parte nu numai scriitori (Ioan Alexandru, Geo Bogza, Nina Cassian, Leonid Dimov, Șt. A. Doinaș, Șerban Foarță, Gellu Naum, M. H. Simionescu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, R. Vulpescu ș.a.) și artiști plastici (Horia Bernea, I. Bitzan, Fl. Ciubotaru, Al. Chira, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Stanciu ș.a.), dar și artiști din domeniul muzicii, baletului, filmului, arhitecturii. Sensul expoziției — nota Andrei Pleșu în catalog — a fost acela de a prezenta *scrierea* ca pe o „categorie meta-literară", iar misiunea expoziției — „de a recupera clipa originară în care imaginea și scrierea trăiau laolaltă ca întruchipări ale unei unice forțe: forța limbajului". Dintre colocviile și manifestările artistice care s-au desfășurat în cadrul expoziției semnalăm: „Cercetarea poetică și ordinea vizualului" (Nina Cassian, Romulus Vulpescu), „Semiotică și iconică" (Dan Grigorescu, Solomon Marcus), folosirea poemului vizual ca partitură muzicală (ansamblul „Hyperion"), *performance-poem* (Adina Cezar)[50], prezentare de *cine-poeme* (C. Flondor-Străinu, Doru Tulcan) etc.

[46] Dialog consemnat în catalogul expoziției „Studii pentru o expoziție", galeria *Simeza*, București, 1982. Vezi și articolul lui Alex. Chira „Redescoperirea cuvintelor: cuvinte pentru ochi" în „Arta" nr. 9/1987, p. 8, fragment din volumul în pregătire *Memorii și proiecte-oglindă pentru autoportret*.

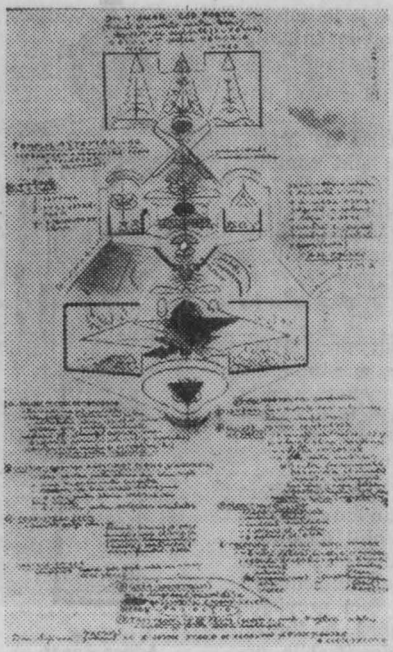
[47] D. C. Popescu — „Codul de culoare al lui Bitzan" — în „Arta", nr. 11/1980, p. 26.

[48] Nina Cassian — *Loto poeme*, Ed. Albatros, București, 1972.

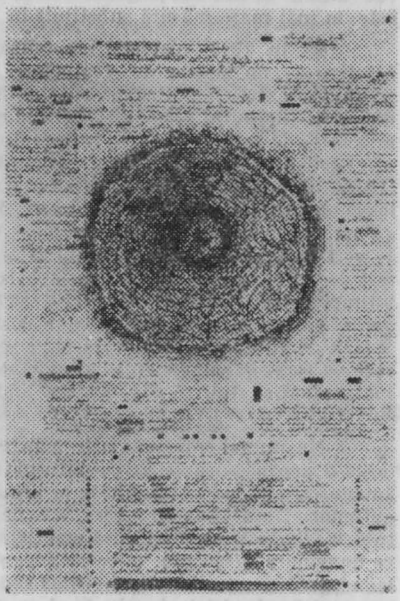
[49] Dan Hăulică — „Himera cărții absolute" în „Secolul 20", nr. 5–6/1982.

[50] Fotografii ale acestui *happening* au fost expuse la a doua Bienală de poezie vizuală (Mexic, 1987/1988) și reproduse în catalogul „International Exhibition of Visual/Experimental Poetry" (San Diego, S.U.A., 1988).

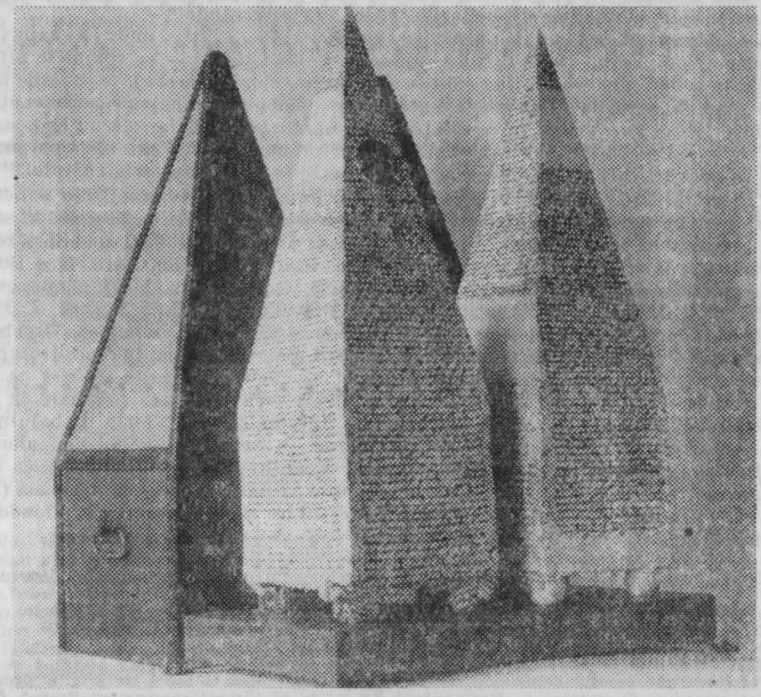
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



Alexandru Chira, *Dicționar – cod poetic. Depozit de cuvinte (SLOVNIC)* (1982).



Sorin Dumitrescu, *Scurt eseu asupra freamătului* (1979).



Ion Bitzan, *Elysium* (1980).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

✷ Comentînd unele *HIPERSEMNE* ale pictorului Sorin Dumitrescu (expuse în 1980, la galeria *Dalles*), Dan Hăulică nota în catalogul expoziției: „...frenezia enunțului verbal și inefabilul desenului se bruiază reciproc și astfel se exaltă neașteptat". (Aproape identic definea A. Breton *poemul-obiect* cu cîteva decenii în urmă). *Semnele, în-semnele* și *de-semnele* de care uzează S. Dumitrescu, fie fixează coordonatele cosmo-simbolice ale *hiper-semnelor* grafice, fie iradiază din acestea ca un corp eteric, fie le înconjură ca un mediu-placentă care protejează și nutrește. „Icoanele" de ceară (adevărate *poeme-obiect*), dedicate lui Daniel Turcea, sau volumele de poezie și grafică, realizate în colaborare cu Nichita Stănescu (doi mari poeți cu viața prea scurtă), sînt în măsură să completeze demersul *poetico-vizual* al pictorului. Volumele „Epica Magna" (1978), „Opere imperfecte" (1979), „Noduri și Semne" (1982) — dintre care primul a fost premiat la o notorie confruntare: „Cele mai frumoase cărți din lume" — sînt mai mult *Adevărate* decît *Frumoase*. Eludînd ilustrativismul, evitînd să *traducă* în limbaj grafic și astfel să *trădeze* intențiile poetului, pictorul pare să fi dat formă *necuvintelor* pe care poetul nu le-a găsit („Să cauți un cuvînt ce nu există"), sau s-a sfiit să le scrie.

✷ În revista *Arta*, nr. 9—10/1980, Victor Ernest Maşek a publicat un articol intitulat „Poezia vizuală sau texte de privit"; o abordare teoretică și istorică meritorie, dar fenomenul românesc este complet ignorat.

✷ La 23 ianuarie 1981, la galeriile „Sirius" din Sibiu, s-a deschis expoziția *Videopoeme* — autori criticul Călin Dan și plasticianul Mircea Stănescu. Labirinturi de sfori și paravane semitransparente — care ascundeau parțial lucrările expuse — creau o scenografie inedită prin severitate formală. Desigur, expoziția s-a încadrat în tipul de manifestare artistică ce, dorind să depășească hotarele limbajelor specifice și tradiționale, aspiră la o comunicare nemediată între opere (și creatori) din domenii limitrofe. Din păcate, nu comunicarea a prevalat în acest caz, ci, mai degrabă, concurența surdă dintre un discurs poetic prestabilit(Călin Dan) și o manieră de lucru picturală deja autonomizată (Mircea Stănescu).

✷ Poeme vizuale au fost expuse și în cadrul expoziției *Carte de artist*, deschisă în decembrie 1982 în complexul expozițional de la *Teatrul Foarte Mic*. Au participat cu lucrări Ion Bițzan, Alexandru Chira, Sorin Dumitrescu, Wanda Mihuleac și Klara Tamas Blaier. Rămîne totuși un deziderat major organizarea unei ample și reprezentative expoziții, care să vizeze *cartea ca obiect de artă*. Încercările făcute în ultimii ani au eșuat, din diverse motive extra-artistice.

✷ În februarie 1984, la galeria bucureșteană „Atelier 35", a fost deschisă expoziția colectivă *Desen — Poezie*, în care tineri artiști plastici (Olimpiu Bandalac, Fl. Gruia, Tudor Jebeleanu, Dan Mihălțianu, Marilena Preda-Sânc, Dan Stanciu ș.a.), au convertit, în limbaj grafic, textele oferite de tineri poeți (Mircea Dinescu, Florin Iaru, Traian T. Coșovei, Mircea Cărtărescu, I. Stratan, Nichita Danilov ș.a.). În textul catalogului, Magda Cârneci face cîteva observații pertinente vizînd ceea ce separă formal *imaginea* de *text* („expunerea sintetic -ideografică, față de discursivitatea analitic-lineară și perceperea simultană, față de parcurgerea consecutivă")[51] și, desigur, ceea ce le apropie esențial („imaginarul e unul singur — al amîndurora")[52]. Totuși, în majoritatea cazurilor, „verbalul" și „vizualul" au rămas într-o vecinătate stingheră, neîntîlnindu-se pe suprafața aceleiași „pagini", decît în cazuri rare (de exemplu *pictopoemul* realizat de Marta Petreu și Radu Igaszag)[53].

✷ Graficiana Uca Maria Iov a expus, la galeria de la *Teatrul Foarte Mic* (februarie 1985), un ciclu de ample *DESENPOEME*, descinzînd din tradiția populară a *păretarelor*. „În *DESENPOEMELE* sale, ce își revendică o dublă tradiție, arhaic umilă una și alta șocant avangardistă, Uca Maria Iov încearcă să combine imaginea și cuvîntul într-o alcătuire unitară, de obiect artistic realizat, printr-o calculată interferență de limbaje, ireductibil, însă, la vreunul dintre ele. În consecință, imaginea și cuvîntul, nu vor mai fi *semne* ce se află într-un raport de complementaritate, de corespondență sau de strictă contiguitate vizuală, ci devîn *forme*" (Mircea Iorgulescu). Graficiana are, de asemenea, pregătit pentru tipar, un volum de poeme vizuale pentru copii, intitulat *Ludica, Lirica, Logica, Litera*.

---

[51] La începutul secolului, Guillaume Apollinaire scria: „Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apud Pierre Garnier — *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris, 1968, p. 32).

[52] Vezi excelentul eseu „Despre întîlnirea dintre scriere și desen" („Amfiteatru" nr. 4/1986, p. 9), în care Andrei Cornea glosează pe marginea relațiilor de rudenie dar și (mai ales) de rivalitate dintre *scriitură* și *imagine* ca și pe marginea relațiilor dintre actele de care acestea două sînt legate: scrierea și lectura, pe de-o parte, desenul și felul de a-l privi, pe de altă parte.

[53] Pentru comentarii pe marginea acestei expoziții, vezi Solomon Marcus, — *Artă și Știință*, Ed Eminescu, București, 1986, p. 304—305.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

✷ În decembrie 1985, la galeria *Orizont* și, ulterior, în 1986 și 1987, la alte galerii din București, Cluj-Napoca, Alba Iulia, Zalău, a fost deschisă expoziția de *Artă Poștală/Mail Art*. Acest gen de manifestare artistică — „instituționalizat" de avangarda americană din anii '60 — își revendică rădăcini în tradiția avangardei europene (Tr. Tzara și M. Ernst, Yves Tanguy și P. Eluard făceau schimb de mesaje poștale poetico-vizuale); dar, în fond, rădăcinile unor astfel de manifestări le putem căuta — așa cum sublinia Dan Hăulică în discursul inaugural al expoziției — „în toată istoria scrisului și a amestecului inextricabil dintre *scris* și *imagine*, venind de foarte departe, de la origini venerabile a căror fertilitate nu o vom lăuda niciodată îndeajuns". Însuși spiritul care animă genul („un spirit demolator de convenții și detestînd instituționalizarea de orice fel"[54]), folosirea, practic, a tuturor tehnicilor de exprimare artistică (de regulă, mixate), scopul final și esențial al demersului (comunicarea unui mesaj poetico-vizual neconvențional, unui destinatar (ne)cunoscut, sau încă nenăscut), toate acestea fac din *Mail Art* un gen artistic care, foarte adesea, se intersectează fecund cu cel al *poeziei vizuale*. Dintre cei peste 100 de artiști, participanți la această primă expoziție națională de *Mail Art*, nu puțini au expus poeme vizuale, chiar dacă „poștale": Wanda Mihuleac *(Scrisori către J. L. Borges)*, Al. Chira *(Telepoem)*, Călin Dan *(Poems Inventor)*, M. Florian *(Poem „pictografic")*, Dan Perjovschi *(Omagiu lui J. D. Salinger)*, D. L. Zaharia *(Mail Poem)*[55], Marta Dimitrescu, Stela Lie, Petru Rusu, Carmen Popescu ș.a.

✷ Aprilie—mai 1986, galeria *Galateea*, București. Folosind o tehnică arhaică — pictura pe sticlă, cu o bogată tradiție perpetuată de meșterii iconari de la Nicula, Mărginime sau Făgăraș — Maria Constantinescu a adus fertile inovații tematice; printre ele: vizualizarea, într-o manieră grafică originală, a cîtorva poeme semnate de Nichita Stănescu.

✷ În anii '80, în S.U.A., poetul Gherasim Luca face apel la tehnologia NASA, pentru a-și trimite versurile în spațiu. Scrise cu tuburi fluorescente, versurile au fost reflectate în spațiul extraterestru cu ajutorul unor uriașe oglinzi parabolice[56].

✷ În cadrul unui *happening* colectiv, „house pARTy" (desfășurat într-o casă din București, în iulie 1987), poetul și graficianul Dan Stanciu a lipit 25 de minuscule etichete pe tot atîtea obiecte și utilități casnice, deturnîndu-le astfel identitatea: „canar" pe telefon, „cascadă" pe scară, „tunel" pe perete, „fulger" pe ușă, „cîrtiță" pe boxă, „maxilar" pe cuier... Nu atît invocarea spiritului lui Magritte a impresionat[57], cît obținerea unui efect maxim, prin minim de mijloace: un întreg univers domestic, familiar, un univers al rutinei, a devenit, în cîteva minute, un univers străin, nesigur, inconfortabil, agresiv chiar. Un poem despre criza limbajului cotidian? despre (ignorate) lumi paralele? sau despre o lume demagogică, în care evidențele sînt fățiș negate?

✷ În 1985/86 și, respectiv, 1987/88 au fost deschise la galerii din Ciudad de Mexico și din alte orașe mexicane, prima și, respectiv, a doua *Bienală internațională de poezie vizuală*. Printre cei 500 de participanți, din 50 de țări, s-au aflat și un mare număr de tineri artiști din România (Dan Mihălțianu, M. Preda-Sânc, Petru Rusu, Călin Dan, M. Florian, Stela Lie, Mihai Alexandru, Dan Perjovschi ș.a.). Cataloagele ilustrate, editate cu aceste prilejuri, precum și *Revista internațională de poezie alternativă, POSTEXTUAL* nr. 2/1986 (sub titlul „Poesia visual en Rumania"), au prezentat participanții români și reproduceri ale lucrărilor acestora.

✷ Alte cîteva expoziții internaționale recente, cu participare românească: „EUROPALIA, A E I O U" (Botrange, Belgia, octombrie 1987), „Visual/Experimental Poetry" (San Diego, S. U. A., februarie 1988), „Book Art Show" (Berlinul de Vest, martie 1988), „Visual Poetry" (Sao Paulo, Brazilia, iulie 1988)[58].

---

[54] Călin Dan — „Mail-Art și perspective" în „Amfiteatru", nr. 2/1986, p. 9.

[55] Poetului și compozitorului Dorin Liviu Zaharia (25 septembrie 1944 — 3 decembrie 1987), care își scria poemele și libretele în forme vizuale insolite, îi aducem, aici, un ultim omagiu.

[56] *Poemul-sculptură de lumină* („Le rêve en action", scris de Gherasim Luca în 1970) a fost realizat de poet, în colaborare cu plasticianul polonez Borodosky.

[57] Vezi, de exemplu, pictura lui René Magritte „La clé des songes" (1930) și manifestul său „Les Mots et les Images", care debutează cu afirmația: „Nici un obiect nu este atît de atașat de numele său încît nu poate fi găsit un alt nume care să i se potrivească mai bine" (în „La Revolution surréaliste", Paris, Nr. 12/1929).

[58] Participanții români la aceste expoziții — ca și la cele naționale sau internaționale precedente — sînt cu predilecție plasticieni. De fapt, la o cît de sumară analiză a prezentelor fișe, se poate observa un fenomen destul de precis conturat. În primele 6—7 decenii ale secolului XX, principalii promotori ai poeziei vizuale românești au fost poeții (Al. Macedonski, Tr. Tzara, Il. Voronca, Al. Tudor-Miu, Gellu Naum, Isidore Isou ș.a.), cu inevitabila excepție (V. Brauner). Dimpotrivă, începînd cu anii '70, protagoniștii manifestărilor poetico-vizuale sînt plasticienii (Ion Bitzan, Al. Chira, Sorin Dumitrescu, Wanda Mihuleac ș.a.), care „vizualizează" fie texte proprii, fie pe cele ale poeților. Desigur, această modificare a calității creatorului a determinat modificarea calității creației (altă perspectivă de abordare, alte tehnici de lucru etc.), fără să modifice, însă, finalitatea esențială a demersului. Efectele și implicațiile socio-artistice ale acestui fenomen, precum și cauzele care l-au determinat rămîn tot atîtea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

✷ *ADDENDA.* Ne vedem siliți să încheiem cu ceea ce, de fapt, ar fi trebuit să începem, pentru că, în prima parte a acestui excurs cronologic (vezi „R.I.T.L.", nr. 3–4/1987, p. 148–156), am omis să *inserăm* „fișa" referitoare la poemele vizuale elaborate de vornicul Iordache Golescu, în primele decenii ale secolului XIX. În tratatul său de *Gramatică*[59] – tipărit cu alfabet chirilic în 1840 – la partea (a VII-a) „Despre poezie", cărturarul muntean consideră necesar să includă un paragraf (§213, p. 249–253) privind aspectul figurativ al unor poeme. „Elinii – scrie autorul – obișnuia dă închipuia stihuri și în chipul ăripilor, muscalului (=naiului, n.n.), toporului ș.c.l. după care cite o pildă adăogarăm și noi aici" (p. 249). Iordache Golescu ilustrează această manieră poetico-grafică *(technopaignia)* prin nouă poezii vizuale compuse de el însuși. Versurile fiecărui poem sugerează conturul cîte unui obiect simbolic, care este și subiectul textului poetic respectiv[60]: o pereche de aripi deschise („Pentru cei ce să mîndresc piste fire"), un topor („Porunca toporului"), un nai („Dulceața muscalului"), o cruce („Sluga către stăpînul său"), un ou („Rugăciune către oul ce(l) roșu dă Paște"), o piramidă („Piramidă"), o roată (două poeme: „Nestatorniciia lumii" și „Cîntare spre lauda roatei") și o scară („Pentru Scară"). Nu numai afirmația – mai sus citată – a autorului, dar chiar și reprezentările vizuale folosite ne conving de faptul că modelul poeziilor sale vizuale sînt cele realizate de poeții antici greci Simmius din Rhodos (trei poeme în formă de ou, secure dublă și aripi), Theocrit (un poem în formă de *syrinx*, atribuit lui), Dosiades și Besantinos (cîte un poem în formă de altar).

Astfel de artificii poetice au fost preluate și imitate în cursul întregului ev mediu. Contactul cu poeziile vizuale arabo-persane și iudeo-cabalistice, pe de o parte, și tipărirea, începînd din sec. XV, a *technopaigniilor* antice[61], pe de altă parte, au relansat cu putere – prin manierism și baroc – gustul pentru astfel de practici. Diferite texte poetice erau turnate într-un număr relativ redus de forme emblematice. Poezii compunînd conturul piramidei, oului, altarului, aripilor, securii, crucii, stelei, cupei, labirintului etc. beneficiază de o carieră prodigioasă, fiind atestate pe întreg cuprinsul Europei, în secolele XVI–XIX[62]. Ostenindu-se să elaboreze, în propria-i limbă, poezii vizuale proprii (chiar dacă, acestea, declarat manieriste), Iordache Golescu nu atît *exemplifică* (din afara ei) o bimilenară tradiție europeană, ci se încadrează în coordonatele ei, perpetuînd-o. Recent, istoricul literar Mihai Moraru[63] a adus argumente convingătoare privind faptul că una dintre filierele prin care cărturarul muntean a luat cunoștință de „originile" acestui procedeu poetico-grafic a fost cursul de greacă ținut de Lambru Fotiade, la *Academia domnească* de la București.

★

Cu siguranță că nu este aceasta singura omisiune din „istoria" propusă a poeziei vizuale românești. În vederea reconstituirii integrale a fenomenului și pentru completarea preconizatei antologii, rugăm criticii literari și de artă să ne semnaleze (eventual, chiar în paginile acestei reviste) alte manifestări similare din cadrul culturii românești tradiționale, moderne sau contemporane. Sînt binevenite, de asemenea, orice opinii în măsură să completeze demersul nostru, să confirme/infirme una sau alta dintre părerile formulate în cadrul acestui articol.

Andrei OIȘTEANU

probleme care, sperăm, vor fi abordate cu un proxim prilej; eventual, cu ocazia editării unei antologii de „Poezie vizuală românească", ce ar trebui să includă tratarea teoretică și prezentarea istorică a fenomenului românesc (tradiție, avangardă, contemporaneitate, perspective), încadrarea lui în context universal, un bogat material ilustrativ etc.

[59] *Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticești*, de D. Vornicul Iordache Golescu, în Tipografia lui Eliad, București, 1840, Cartea a fost redactată cu mult timp înaintea tipăririi ei, o dată ce e menționată de I. Heliade-Rădulescu în prefața *Gramaticii* sale din 1828.

[60] O formă redundantă de *Iconosintaxă*, ca să folosim un termen tipologic propus de Francis Edeline. Caracterizarea pe care criticul belgian o face caligramelor lui Apollinaire, ar putea fi aplicată și „caligramelor" lui Golescu: „desenul său nu face decît să repete grafic o idee conținută deja în text: pură redundanță" (cf. Francis Edeline – „Sintaxă și poezie concretă", în „R.I.T.L.", nr. 1–2/1987, p. 55).

[61] Prima tipărire s-a făcut în secolul XV, în *Antologia (de poezie) greacă* – elaborată de Maximus Planudes – care conținea cele șase poeme figurative datorate lui Theocrit și Simmius din Rhodos (sec. III i.e.n), Dosiades și Besantinos (sec. II. e.n.).

[62] Vezi, printre altele, *Speaking Pictures, A Gallery of Pictorial Poetry from the Sixteenth Century to the Present*, Edited by Milton Klonsky, Harmony Books, New York, 1975 și Piotr Rypson – „Visual Poetry", în „Projekt. Visual art & Design" (Warszawa), nr. 6/1981, p. 38–45.

[63] Mihai Moraru – „Caligramele la Iordache Golescu", comunicare ținută în cadrul sesiunii științifice „Contribuția lui Iordache Golescu la dezvoltarea filologiei și folcloristicii românești", Academia R.S.R., București, 24 iunie 1988. Textul (inedit) al acestei comunicări a generat *ADDENDA* la articolul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ALTE PRECIZĂRI LA «MEMORIILE» LUI M. ELIADE

«Există ceva în România pe care [...] *nici o tragedie istorică nu o va putea suprima. Există forța creației, această vină bogată și peste putință de secat».* (*Vremea*, 19 mai 1935, p. 6).

Sensul rîndurilor de față, desprinse dintr-un articol interbelic poate fi întîlnit în numeroase variante în cursul activității publicistice desfășurată vreme de peste 60 de ani de Mircea Eliade. Dacă n-ar fi existat încrederea nestrămutată în propria sa creație și în cea a confraților săi, lumea i s-ar fi părut savantului, desigur, infinit mai tristă și mai deprimantă. În 1962, într-o cu totul altă împrejurare, autorul *Amintirilor* de față scria cu aceeași convingere: *«S-ar putea ca într-o bună zi, descoperind adevărata noastră istorie și cultură, occidentalii să se laude cu noi (căci, în fond, și noi tot din Europa facem parte) mai mult decît s-ar fi lăudat dacă am fi dat un Shakespeare sau un Dante».*

Pentru că simțea pulsînd și manifestîndu-se cu putere forța de creație a neamului său Mircea Eliade — chiar după ce a devenit un savant de circulație mondială în sfera miturilor și a istoriei religiilor — a continuat să-și scrie în limba maternă întreaga sa operă memorialistică precum și creațiile beletristice.

Memoriile constituie una din sintezele biografiei spirituale a autorului lor. Fiecare pagină, am putea spune fiecare frază, stîrnesc numeroase asociații, necesită multiple completări. Iată numai cîteva dintre acestea.

Cursul despre *Upanișade*, ținut la Universitatea din Chicago, despre care memorialistul ne vorbește la un moment dat, își are astfel geneza cu ani în urmă, în eseul *Metafizica Upanișadelor*, apărut în patru numere ale *Cuvîntului* în primăvara anului 1933, și în cel intitulat *Motive religioase în Upanișade* (*Vremea*, aprilie 1933). Aceste comentarii au constituit de altfel și substanța cîtorva prelegeri ținute de Mircea Eliade în deceniul al patrulea la Facultatea de Litere din București.

Jumătății de pagină acordate în *Memorii* călătoriei sale în Suedia, la începutul deceniului al VI-lea, i se poate adăuga o serie de amănunte revelatorii pe care cercetătorul le-ar putea desprinde bunăoară din scrisorile lui Alf Lombard și Stig Wikander, adresate în epoca respectivă memoralistului.

Altă dată referindu-se la prietenia sa cu Horia Roman, autorul *Amintirilor* trece extrem de rapid peste momentul cunoștinței lor. Am avut ocazia în 1981, cînd preparam pentru tipar o carte de interviuri, *Convorbiri cu și despre Mircea Eliade*, să-i solicit lui Horia Roman unele detalii în legătură cu împrejurările în care a avut loc întîlnirea lor: *«În aspectul de atunci al lui Mircea Eliade (în decembrie 1932) pe care-l vedeam pentru prima oară, m-a surprins frumusețea lui bărbătească. Nu era vorba de o frumusețe comună, tip George Vraca; acest model merge bine numai pe scenă, în filme sau pentru leșinul domnișoarelor de pension. Mircea avea un farmec interior, expresia unei liniști și mari siguranțe de sine. Apoi sobra lui eleganță vestimentară, discretă, de tip britanic. M-a surprins și stilul plin de condescendență cu care întreținea conversația cu Ion Marin Sadoveanu. Distanța între ei era de 13 ani. Dar în 1932 Mircea Eliade era deja un scriitor afirmat».*

Unele pagini ale *Memoriilor* permit specialistului atît o serie de precizări retrospective cît și surprinzătoare și inedite confruntări de idei în planul mai general al operei.

Personalitatea lui G. Tucci îl fascinase pe M. Eliade încă de la început. Înainte de plecarea în India, Carlo Formichi îl îndemna astfel, la 19 septembrie 1928, să caute să-l cunoască pe profesorul Tucci, care se afla atunci la Universitatea din Dacca, în Bengal. Întîlnirea a lăsat o puternică impresie în memoria savantului român. După întoarcerea în țară, acesta, într-un elogios articol, a prezentat publicului nostru activitatea prodigioasă a lingvistului, arheologului și reputatului istoric al religiilor italian, recent întors atunci dintr-o expediție în Tibet, de unde adusese peste 3 000 de manuscrise și 300 de statui și alte piese artistice. Cercetătorul italian vorbea la perfecție peste 30 de dialecte tibetane, iar sanscrita, chineza, japoneza, mongola nu prezentau nici un secret pentru el. Uriașa putere de muncă a lui Tucci, în stare să lucreze luni

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de-a rîndul cîte 18 ore din 24 era asemănătoare cu cea a mai tînărului său confrate român: «*Palid, nervos, cu părul în permanentă dezordine, pare mai degrabă un savant din secolul romantismului decît un erudit modern. Nu-l poți asculta fără să te interesezi imediat de buddhism. Nu-l poți privi un ceas fără să nu te apuce un dor nebun de muncă, de surmenaj*». (*Vremea*, an VII, ianuarie 1934, nr. 322, p. 4).

Volumul al II-lea al *Memoriilor* evocă cu deosebită putere plastică călătoria din 1950 în Italia. Din paginile *Jurnalului* (încă inedit) deținem însă impresiile celorlalte drumuri în Italia și în special cel din septembrie 1981, cînd Eliade l-a vizitat pe Tucci, grav bolnav: «*Îl ascult cu melancolie plănuind un Congres Internațional despre Civilizația euroasiatică, la care ține cu orice preț să fiu prezent (Cît regretă că nu pot asista la Congresul din noiembrie de la Venezia, despre culturile Asiei Centrale. După vreun ceas, la plecare, ne sărutăm pe amîndoi obrajii. Impresia că a fost ultima noastră întîlnire mă copleșește*».

La moartea ilustrului orientalist (1984) memoralistul va scrie un vibrant necrolog, iar cîntecul său de lebădă — conferința ținută în fața a peste 2 000 de profesori de istoria religiilor din întreaga Americă — *Homo faber and homo religiosus*, — o va dedica aceluiași Giuseppe Tucci.

Propriile opere, atît cele de ficțiune cît și cele științifice, nu apar din *Memorii* în adevărata lor strălucire. Chiar dacă din cînd în cînd, autorul reproduce o apreciere măgulitoare, un elogiu neobișnuit, în general el păstrează o anumită discreție, trecînd sub tăcere numeroase «fapte» deosebit de elocvente.

La nuit bengali (ediția franceză a romanului *Maitreyi*, 1951) e departe de a fi un «eșec». Antologicei caracterizări a lui Gaston Bachelard (*«Une mythologie de la volupté»*), i se alătură aprecierile celebrilor orientaliști Tucci și Renou despre autencititatea cu care romanul *Maitreyi* prezintă aspecte din viața Indiei. Sînt în posesia cîtorva scrisori aparținînd unor ziariști și oameni de litere din America Latină unde e prezentat cu amănunte succesul de critică și în special de public al versiunii spaniole apărută în același an la Buenos Aires, cu titlul *La noche Bengali*.

Noaptea de Sînziene e prezentată drept o capodoperă chiar din anul apariției versiunii franceze de către Dominique Aury (La *Nouvelle Revue Française*, martie 1956). Robert Kanters în *La Tour Saint-Jacques* și mai apoi în *L'Expres* (27 aprilie 1956) se referă la «*unicitatea bogăției gîndirii*». André Thérive (*Rivarol*, noiembrie 1956) nu se sfiește să compare arta lui Eliade cu cea a lui Balzac și Thomas Mann. Hubert Juin (*Combat*, ianuarie 1956) aseamănă *Forêt interdite* cu *Le partage des eaux* de Alejo Carpentier, ambele romane prezentîndu-ne «*o fericită și firească introducere a mitului în romanesc*».

Primirea făcută cărții în 1978 în America nu a fost nici ea rezolvată. J. Cullin (*The Christian Centery*, 20 sept. 1978), M. del Mastro (*The Library Journal*, 15 mai 1978), J. Kitagawa (*Parabola*, nr. 3/1978) și numeroși alți recenzenți consideră *The Forbidden Forest* drept una din cele mai valoroase traduceri.

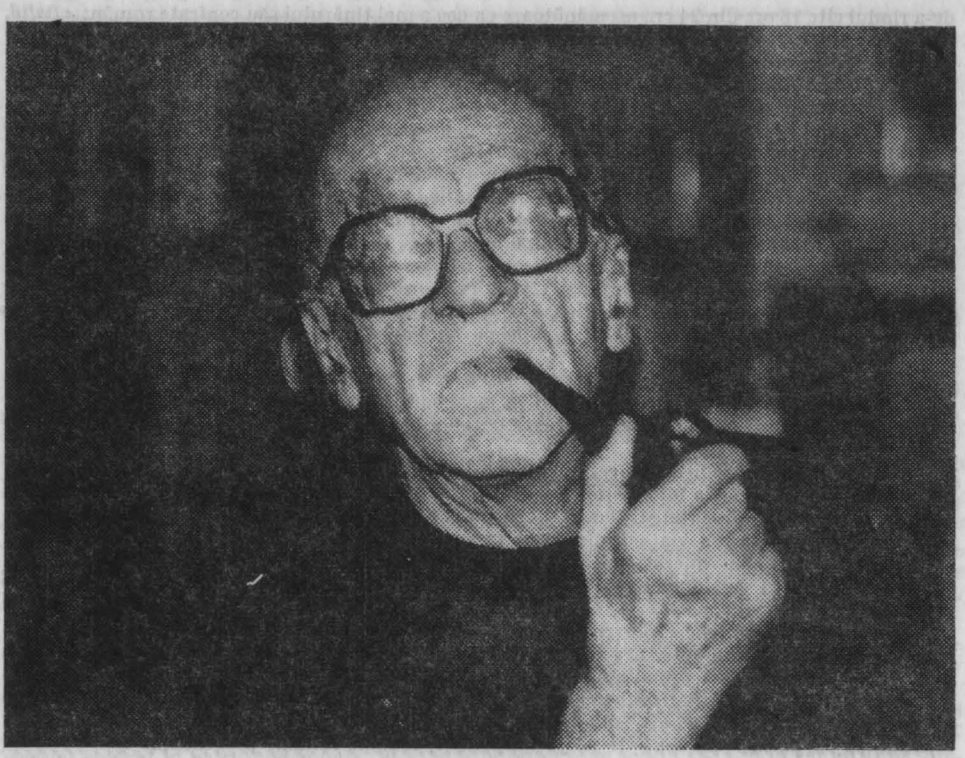
Zecile de recenzii ale *Șamanismului* (edițiile franceză, germană, engleză, italiană, spaniolă, portugheză, japoneză) nu precupețesc aprecierile superlative. Mă opresc doar la trei din cele mai semnificative: Henri de Lubac, la 21 ianuarie 1952, îl felicită pe autor pentru erudiție, metoda și originalitatea sa. Gaston Bachelard entuziasmat de *Șamanism* îi scrie autorului la 29 iulie 1951: «*Pour votre* Chamanisme, *c'est tout un monde. Et il me faudra de long mois pour la méditer. Avec votre manuel d'histoire des religions (que je ne cesse de recommander à mes étudiants)* le Chamanisme *constitue une oeuvre magistrale*». În fine, C. G. Jung, în epistola din 20 iunie 1952, nu are nici el rezerve: «*Bogăția materialului este extraordinară și de cel mai mare interes. Felul în care e prezentată e excelent. În privința valorii ei generale, cartea D-strâ este de o importanță specială pentru psihologia inconștientului. Aș vrea deci, o dată în plus, să vă asigur de sincera mea recunoștință*».

Viitorul monograf al operei lui Mircea Eliade nu se va putea mulțumi cu materialul documentar oferit de *Memorii. Jurnalul* și *Corespondența* — încă inedite în cea mai mare parte — sînt indispensabile.

Numai cel de-al șaselea deceniu la care se referă paginile publicate în numărul de față au lăsat deoparte «istoricul» colaborării la diferite reviste de cultură, literare sau de strictă specialitate.

Activitatea publicistică (solicitări și propuneri de articole, eseuri, lucrări de sinteză, recenzii, aprecieri, mulțumiri) nu poate fi cunoscută fără studiul celor cîteva sute de scrisori ale lui Georges Bataille (*Critique*), Jean Paulhan (*Nouvelles Revue Française*), Marcel Brion (*Le Monde*), Roger Caillois (*Diogene*), J. Masui (*Cahier du Sud*), Ernst Jünger (*Antaios*), J. Evola (*La Torre*) René de Berval (*France-Asie*), René de Solier (*Le Disque Vert*). Lor li se adaugă abundenta corespondență purtată în această vreme cu revistele din: Franța, Elveția, Italia, Anglia, Germania, Belgia, Olanda, Suedia, Spania, Portugalia, America, Argentina, Mexic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



Prodigioasa activitate științifică din cadrul cercului *Eranos* de la Ascona, conferințele și lecțiile ținute de Mircea Eliade la *Institutul Jung* din Zürich sînt oglindite și în schimbul de epistole cu C. G. Jung și soția acestuia, Emma, precum și cele cu Jolanda Jacobi, Aniela Jáffé și Olga Fröbe Kapteyn.

Receptarea ideilor științifice ale lui Eliade — în special cele de orientalistică și istoria religiilor — a fost extrem de rapidă. Joachim Wach, încă din 1950, prezenta în cursurile și seminariile Universității din Chicago tratatul de *Istorie a religiilor* și *Mitul eternei reîntoarceri*. Paul Ricoeur în studiul său *Simbolul dă de gîndit (Esprit*, iulie-august 1959) își ia majoritatea exemplelor din *Traité*-ul lui Eliade.

Obsedat permanent să *«iasă din timp»* cu ajutorul miturilor, simbolurilor și riturilor, Mircea Eliade nu a putut să-și domine destinul resemnîndu-se *«să trăiască în timp, în istorie»*.

În cele aproape opt decenii hărăzite de Parce simțea mereu că *are nevoie de timp*.

Scrisul a constituit pentru el o permanentă dăruire, o maximă tensiune, o ardere mistuitoare. Nu de puține ori a exclamat: *«Nu pot spune că mi-a fost ușor!»*

Cu peste jumătate de veac în urmă, într-un stil puțin exaltat-teribilist, își dorea: *«Să simți cum fiecare rînd scris îți smulge din viața ta, îți soarbe sîngele, îți mistuie creierii. Să simți cum scrisul îți stoarce întreaga substanță a vieții tale. Numai așa merită să scrii»* (*Cum se scrie*, *Vremea*, 1933, noiembrie 5, nr. 317, p. 6—7).

Memoralistica și eseistica s-au străduit să răspundă propriului deziderat: *«Dacă am putea arde totdeauna cu aceeași sinceritate și aceeași plenitudine»*. *Memoriile* sînt o astfel de *«ardere»*.

Mircea HANDOCA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mircea Eliade

AMINTIRI – volumul II*

Capitolul XXI

Anul 1950 a fost, şi nu numai pentru mine, bogat în evenimente. Răsfoind caietele *Jurnalului*, mi-am amintit activitatea dezordonată a acelor luni de iarnă, munca istovitoare şi speranţele pe care le nutream, urmate de surprizele şi dezamăgirile care m-au întîmpinat către sfîrşitul primăverii.

Dar, înainte de toate, 1950 a fost anul conferinţelor şi al Congreselor. Invitat de Jean Wahl am vorbit la *Collège Philosophique* despre *La structure des mythes* (13 ianuarie) şi *Le mythe dans le monde moderne* (20 ianuarie). La prima conferinţă au asistat, printre alţii, Maurice Leenhard şi Claude Lévi-Strauss. Aşa cum mă aşteptam, Lévi-Strauss nu părea deloc de acord cu interpretarea mea, dar a păstrat, semnificativ, tăcere în timpul discuţiei. A doua conferinţă a avut mai mult succes (dispunea, de altfel, de un text scris); au urmat discuţii pasionante (cel puţin pentru mine) cu Eric Weil, abatele Morel, Michel Carrouges, Aimé Patri.

În ziua următoare am ţinut conferinţa inaugurală la «Centre Roumain de Recherches»[1]. Am vorbit despre *România şi Orientul*, dezvoltînd una din temele mele favorite. Am insistat mai ales asupra funcţiei de intermediar — adevărată «punte de legătură» între Orient şi Europa occidentală — pe care ar putea-o împlini cultura românească. Într-adevăr, această cultură realizase, de-a lungul secolelor, sinteza cîtorva importante tradiţii spirituale: a neoliticului şi a vechiului orient, a Thraciei şi a Bizanţului. La care se adăugau, alături de contribuţiile culturale de origine slavă, şi, recent, extrem orientală, familiaritatea cu credinţele, obiceiurile şi instituţiile specifice Imperiului Otoman.

La sfîrşitul lui ianuarie, R. P. Jean Daniélou — pe care-l întîlnisem cu un an mai înainte şi cu care aveam să mă împrietenesc — m-a invitat să dejunez la Casa părinţilor iezuiţi din rue Vaneau, unde se afla şi redacţia revistei *Études*. Astfel am avut prilejul de a-l cunoaşte pe Teilhard de Chardin. După dejun ne-am retras, împreună cu Jean Daniélou, în camera lui Teilhard, unde am rămas mult timp de vorbă. Îndată ce m-am întors la Hôtel de Suède, am notat o parte din convorbirea noastră. Din păcate am rătăcit acele pagini, dar n-am uitat esenţialul Pe atunci, Teilhard nu putea publica nici una din lucrările lui filosofice sau teologice; i se îngăduia, totuşi, să distribuie anumite texte scurte, multiplicate la roneograf. La despărţire mi-a dăruit şi mie cîteva din ele. Le-am citit în aceeaşi zi, cu mare interes; dar n-am înţeles originalitatea gîndirii lui Teilhard decît mulţi ani în urmă, după apariţia cărţii *Le phénomène humain*...

În februarie am reluat, cu furie, lucrul la *Le chamanisme*. Scriam cîte douăsprezece ore pe zi şi Christinel începuse să dactilografieze capitolele încheiate. Dar situaţia materială se înrăutăţea. *La nuit bengali* (titlul ales de Gallimard pentru *Maitreyi*) îşi amînase apariţia, şi nu îndrăzneam să cer un nou avans din drepturile de autor. În afară de onorariile articolelor publicate în *Critique*, nu puteam conta decît pe cei 20.000 de franci lunar pe care ni-i trimitea Lisette. (Se afla acum la New York, unde Ionel Perlea, angajat de Metropolitan Opera, obţinuse un mare succes dirijînd *Tristan şi Isolda*. Un critic scrisese că de 40 de ani, de la Gustav Mahler, nu se mai ascultase o atît de perfectă execuţie). Începusem să ne împrumutăm, pe unde puteam. Dar încă nu ne hotăram să renunţăm la a doua cameră, camera nr. 17, de la Hôtel de Suède.

*

La începutul lui martie am întrerupt din nou *Le Chamanisme* ca să redactez cele două conferinţe pe care aveam să le ţin la Roma: *«Le chamanisme»*, la Universitate, invitat de Raffaele Pettazzoni, şi *«Le tantrisme et le chamanisme»*, la Institutul de Studii O-

* Continuare din numărul 3–4/1987 al *Revistei de Istorie şi Teorie Literară*, pp. 211–234.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rientale (ISMEO) invitat de Giuseppe Tucci. Am plecat la 20 martie într-un vagon de clasa III-a, și am ajuns, extenuați, a doua zi de dimineață. ISMEO ne rezervase o cameră la Pensione Huber, pe via Paisiello, foarte aproape de Villa Borgese. Dar greva generală de 12 ceasuri m-a împiedicat să-l văd pe Tucci. Am reușit, totuși, să ajung pînă la Pettazzoni. Am aflat, cu emoție, că voi conferenția în *Aula Prima* și că Rectorul Universității va fi de față. Am regretat, în acel moment, că alesesem un subiect atît de tehnic ; aș fi putut vorbi, îmi spuneam, despre structura și funcțiile mitului, probleme de interes general. Totuși, notam în *Jurnal*, a doua zi de dimineață acea magnifică sală era aproape plină. Am reîntîlnit și cunoscut o seamă de savanți (printre alții A. Grenier, directorul Institutului Francez, Angelo Brelich, Karl Kerényi, L. Vanicelli etc.). Pettazzoni m-a prezentat în termeni neobișnuiți pentru măsura și discreția lui.

După conferință, Giuseppe Tucci ne-a invitat la el acasă împreună cu Pettazzoni, «ca să bem o cafea». Cu marele orientalist păstrasem aproape tot timpul legăturile epistolare, dar îl revedeam acum după aproape 18 ani. Mi s-a părut neschimbat : aceeași prezență și vivacitate, aceeași nestăvilită energie (edita texte sanskrite și tibetane, publica lucrări savante, conducea ISMEO), aceeași ilimitată curiozitate. Uriașa lui bibliotecă (clădise casa în care locuia ca s-o poată adăposti) m-a fascinat îndată ce-am pătruns în prima sală. Tucci mi-a arătat toate cărțile mele, legate, și mi-a propus să reluăm *Zalmoxis*, sub auspiciile ISMEO-lui. I-am răspuns ca și lui Corbin : îi sînt recunoscător, dar deocamdată trebuie să închei cărțile începute. «*Le port în spate de cinci, șase ani !*», i-am mărturisit zîmbind. După două zile mi-am ținut conferința — urmată de o lungă și pasionantă discuție — într-una din sălile Institutului. Datorită generozității lui Tucci am mai rămas la Roma încă două zile, și astfel am putut revedea forurile și locurile mele preferate.

La Paris am redeschis manuscrisul *Șamanismului*. Poate aș fi reușit să închei încă două capitole începute, dacă n-ar fi intervenit o serie de plictiseli și obstacole neprevăzute. Către sfîrșitul lui aprilie, cameriera m-a întrebat dacă poate lua coșul cu hîrtii ca să-l golească. Din camera de alături, unde lucram, i-am răspuns afirmativ. Uitasem că deasupra coșului de hîrtii se aflau mai multe dosare, încărcate pînă la refuz, în așa fel încît le legasem cu sfoară ca să nu-și piardă conținutul. Astfel au fost incinerate cîteva kilograme de manuscrise, însemnări și scrisori. Am regretat mai ales pierderea celor 50—60 de scrisori de la colegi, critici și alți cititori ai cărților mele (printre altele, scrisorile lui Benedetto Croce, G. Bachelard, E. Bréhier).

Am izbutit, totuși, să-mi continui lucrul aproape în același ritm. Dar la 27 mai am plecat la Veneția, ca să particip la Adunarea Constitutivă a Societății Europene de Cultură. Toți invitații eram găzduiți în faimosul hotel Bauer-Grünwald (unde n-am mai intrat nici o dată de atunci). Am notat în *Jurnal* multe amănunte în legătură cu această neverosimilă regăsire a Veneției, prin care trecusem ultima oară în vara 1937, în drum spre Berna, unde mă aștepta Lucian Blaga.

La 2 iunie m-am întors la Paris, dar n-am mai izbutit să lucrez cu spor. Scriam anevoie, cu efort și fără entuziasm. De altfel, sănătatea era tot mai șubredă ; simțeam că mă amenință o nouă criză de vagotonie. Veștile proaste se țineau lanț : *La nuit bengali*, tipărită de cîteva luni, își amînase apariția pentru iunie, și în cele din urmă pentru septembrie. Ionel Perlea, supărat că Berg, director la Metropolitan, îi ceruse să deschidă stagiunea de toamnă cu *Fledermaus* în loc de *Parsifal*, așa cum îi făgăduise, rupsese contractul semnat pentru trei ani, și acceptase alte invitații, care s-au dovedit cu timpul mai puțin strălucite decît crezuse. În sfîrșit, la începutul lui iulie Statele Unite interveniseră în Coreea, și al treilea război mondial părea din nou iminent.

Din fericire, Sibylle închiriase o vilă la Briançon, unde ne-am instalat, împreună cu *Mamy*, la 20 iulie. Acele două săptămîni petrecute în Alpi mi-au amintit, cu melancolie, de excursiile din adolescență de-a lungul Carpaților. Curînd criza de vagotonie a trecut, și mi-am recăpătat sănătatea și pofta de lucru. Dar, în afară de însemnările din *Jurnal* n-am mai scris nimic altceva. Cu Christinel făceam lungi plimbări prin pădurile din marginea Briançonului și, de cîte ori puteam, urcam pe munte. Deși încercam să rezist, gîndul se întorcea mereu la singura carte pe care mi-ar fi plăcut

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-o scriu atunci: *L'Homme comme symbole*. După *Le Mythe de l'Eternel Retour*, o consideram lucrarea mea cea mai originală; erudiția și hermeneutica istorico-religioasă lăsau locul reflecției filosofice. Ar fi fost o carte scurtă, fără note, cu o bibliografie sumară la sfîrșit. Dar știam că n-aveam dreptul să o încep înainte de a încheia *Le Chamanisme*. Pe de altă parte, în cîteva săptămîni trebuia să prezint, la *Eranos*, o conferință de două ceasuri, iar puțin timp după aceea, o scurtă comunicare la Congresul Internațional de Istoria Religiilor.

*

Pe la începutul lui august m-am întors, singur, la Paris, ca să redactez și să pun la punct aceste texte. Renunțasem la camera *nr. 17*, și acum îmi auzeam vecinii, prin amîndoi pereții Cînd lucram, îmi înfundam urechile cu «Boules Quies», și izbuteam să mă conving că nu mai aud nimic. Pentru *Eranos* am utilizat fragmente din lucrările mai vechi, unele inedite. Totuși, în ziua plecării, la 20 august, încă nu încheiasem a doua jumătate a conferinței (după prima oră, urma o pauză de o jumătate de ceas). Ultimele 10—12 pagini le-am scris noaptea, în camera de la «Casa Tamaro», unde eram găzduiți.

Ascona și grupul *Eranos* m-au fermecat de la început. Paginile *Jurnalului* nu au păstrat decît în mică parte entuziasmul cu care am descoperit Ticino și Lago Maggiore, și bucuria primelor întîlniri cu Olga Froebe, C. G. Jung, G. Scholem și ceilalți conferențiari. Nu puteam bănui atunci rolul pe care îl va juca, în următorii cinci, șase ani, *Eranos*, și mai ales fondatoarea și animatoarea cercului, bătrîna doamnă cu părul argintiu, Olga Froebe-Kapteyn. A doua zi de dimineață am descoperit cu încîntare «Villa Eranos», despărțită de «Villa Gabriella» printr-o grădină care cobora în terase pînă pe malul lacului.

Prima conferință a ținut-o Karl Kerény, singurul care a vorbit fără note, cercetînd sala, căutînd parcă o figură asupra căreia să-și oprească privirile. D-na Froebe m-a reținut la dejun, în jurul faimoasei «mese rotunde» de sub eucaliptul din grădina Villei Gabriella. A doua zi a conferențiat profesorul Scholem; mă fascinase de cum îl cunoscusem, chiar în seara sosirii mele. Îi admiram de mult erudiția și perspicacitatea, dar în acea seară m-au impresionat darul lui de povestitor și geniul de a pune numai întrebări esențiale. În timpul conferinței lui Scholem l-am zărit pe Jung; asculta, într-un chaiselongue, pe terasă, în dreptul ferestrei deschise. M-au frapat vigoarea lui trupească și tinerețea privirilor. Dar de abia în ziua următoare, la dejun, aflîndu-mă în stînga lui, și stînd de vorbă mai mult de două ceasuri, am început să-i admir înțelepciunea și candoarea. Am notat în *Jurnal (Fragments*, I, p. 12) cîteva din mărturisirile lui (amare) în legătură cu «știința oficială».

Conferința pe care am ținut-o la 25 august a avut destul succes, ceea ce a hotărît-o pe Olga Froebe să mă invite la *Eranos*-ul 1951, și apoi la toate celelalte, pînă la moartea ei. Ca și ceilalți conferențiari, aproape că nu am avut timp să mă odihnesc. Lungi discuții cu Jung, cu Louis Massignon, Henry Corbin, Raffaele Pettazzoni (*Fragments*, I, pp. 130 sq). Joachim Wach, care își petrecea vacanța la sora lui stabilită la Locarno, m-a invitat să dejunăm într-o *trattoria*. Admira *Traité* și *Le Mythe de l'Éternel Retour*, cărți pe care le discuta în cursul lui de Istoria Religiilor de la Universitatea din Chicago. Notam în *Jurnal*: *«Ar vrea să facă ceva ca să mă invite în S.U.A., dar nu prea știe ce și cum»*. (A făcut-o, totuși, cinci ani mai tîrziu).

Am avut, de asemenea, o lungă convorbire cu John Barrett, de la Bollingen Foundation; Henry Corbin îi vorbise de mine, insistînd mai ales asupra greutăților cu care mă lupt. John Barrett mi-a făgăduit că va interveni la Direcția Fundației ca să mi se acorde (ca și altor savanți, bunăoară Karl Kerény) o bursă de studii. Nu-mi puteam închipui, în acea caldă după-amiază de august, că o voi căpăta atît de curînd...

*

Cum scriam la începutul acestui capitol, 1950 a fost anul conferințelor, al întîlnirilor și al congreselor. Abia întors din Elveția, am plecat la 3 septembrie, la Amsterdam, unde avea loc Congresul Internațional de Istoria Religiilor. Profesorul Genardus van der Leeuw, președintele congresului, mă numise în comitetul de inițiativă pentru crearea «Asociației Internaționale de studii istorico-religioase», astfel că a trebuit să iau parte la toate discu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiile preliminare. (Am avut, ca toți ceilalți, satisfacția să văd «Asociația» proclamată solemn în ultima zi a Congresului ; Secretar general fusese numit profesorul Bleeker, iar vicepreședinte și director al noii reviste, *Numen*, Raffaele Pettazzoni). Pentru că nu aveam bani să-mi plătesc hotelul, am fost găzduit la un particular : o cameră de bonă, cu un pat de campanie, fără masă de scris, fără baie etc. În acea săptămînă, cîțiva colegi, sub pretextul că descoperiseră un «restaurant exotic» sau o «adevărată tavernă olandeză», mă invitau mereu la masă.

Ca la orice Congres Internațional, partea cea mai importantă a constituito nu atît conferințele și comunicările, cît discuțiile cu maeștrii și colegii din alte țări sau alte continente. Pe unii din ei i-am întîlnit pentru prima oară atunci, la Amsterdam. Am prezentat o scurtă comunicare: «Mythes cosmogoniques et guérissons magiques», pe care aveam s-o dezvolt mai tîrziu în *Myth and Reality (Aspects du mythe)*. Îmi amintesc și acum discuțiile cu Stig Wikander și Maurice Leehardt, plimbarea cu soții Puech și Jean Filliozat în grădina zoologică, recepția de la Rijkmuseum...

La nuit bengali a apărut, în sfîrșit, în septembrie, dar n-a avut succesul — nici de critică, nici de public — pe care îl așteptam Brice Parain și cu mine. Pe de altă parte, Gustave Payot părea plictisit că, nici doi ani după *Traité d'Histoire des Religions*, publicasem un «roman». *Numele dumitale*, mi-a spus, *evocă în mintea cititorilor un orientalist și un istoric al religiilor. Nu trebuie să-i dezorientez!* Avea, desigur, dreptate. Dar eu crezusem că tradiția compartimentării stricte, impusă de pozitivism (obiectivitatea cercetării științifice și a gîndirii filosofice, pe de o parte, subiectivitatea creațiilor artistice, pe de alta), devenise desuetă. Nu puteam uita că aproape toți filosofii germani de la începutul secolului XIX scriseseră romane, iar succesul unor autori ca Gabriel Marcel, Camus sau Jean-Paul Sartre, demonstrase solidaritatea între gîndirea filosofică și creația literară. Mă înșelasem, însă, alegînd *Maitreyi* pentru debutul meu literar în Franța. Cîți dintre cititori ar fi putut descifra, ca Gaston Bachelard, *«une mythologie de la volupté»* în acest roman din tinerețe?

Din fericire, în acea toamnă 1950 credeam că *La Nuit Bengali* ar putea avea succes, măcar de public, ceea ce mi-ar fi îngăduit să cer încă un avans din drepturile de autor. Situația noastră financiară se agrava pe măsură ce trecea timpul. Eram nevoiți să ne împrumutăm de la prieteni și de la Sibylle, ca să ne asigurăm chiria camerei și o masă pe zi la restaurantul (totuși, atît de ieftin) din rue de Sèvres.

La sfîrșitul lui septembrie am luat parte la Congresul de psihologie religioasă organizat de R.P. Bruno și de *Études Carmélitaine*. Eram găzduiți în mînăstirea carmelitană din Fontainebleau. Am improvizat o conferință despre «chasteté et état mystiques chez les primitifs», dar mai ales am stat de vorbă cu cîțiva psihologi și psihanaliști, în primul rînd cu Dr. René Laforgue, a cărui carte despre Baudelaire *(La psychologie de l'échec)* o citisem nu de mult. Două săptămîni în urmă, René și Délia Laforgue ne-au invitat la dejun în apartamentul lor din 62 bis rue de la Tour, și, pentru că plecau la Casablanca, ne-au propus să-l locuim noi pentru patru luni. Nu ne venea să credem: să locuim într-un apartament de cinci camere, cu un salon care ni se părea uriaș; să pot lucra fără vecini, într-un birou perfect izolat (cabinetul în care Dr. Laforgue își primea pacienții).

Ne-am mutat după cîteva zile, dar nu m-am putut apuca imediat de *La Chamanisme*. Aveam de redactat comunicarea pentru *Études Carmélitaine*, un articol pentru *Critique* și alte texte. Singura plictiseală o constituia Anna, femeia de menaj pe care ne-o lăsase Dr. Laforgue: trebuia să-i dăm, în fiecare dimineață, o sumă de bani pentru piață. De multe ori îi dam numai jumătate, pretextînd că noi sîntem invitați la dejun; de fapt, mergeam în Jardin du Luxembourg și ne mulțumeam cu un sandwich.

În primele săptămîni din decembrie situația era disperată. Începuse ofensiva chineză în Coreea și o dată cu ea se răspîndise din nou panica războiului. Cînd am schimbat ultima bancnotă de 500 de franci, Chiristinel s-a hotărît să încerce un nou împrumut la o prietenă care ne scosese de mai multe ori din nevoie. S-a întors cu 5.000 de franci, ceea ce ne asigurau mesele pe cîteva zile. În dimineața următoare am primit scrisoarea prin care Bollingen Foundation mă anunța că, începînd de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la 1 ianuarie 1951, mi se acordase o bursă lunară de 200 dolari, timp de trei ani. Şi tot în aceeaşi săptămînă *Centre National de la Recherche Scientifique* mă informa că fusesem numit «attaché de recherches», cu 35.000 de franci pe lună. Dar cum nu puteam beneficia de două mensualităţi, a trebuit să aleg; şi pentru că o puteam primi în orice ţară, nu numai în Franţa, am ales bursa Bollingen.

Din acea dimineaţă de 9 decembrie m-am simţit eliberat de coşmarul sărăciei. Ne puteam îngădui să prînzim în fiecare zi, la noi acasă. Puteam, de asemenea, invita prietenii, aşa cum nu mai îndrăznisem s-o facem de mult. În sfîrşit, eram liber să mă consacru exclusiv redacţiei ultimelor capitole din *Le Chamanisme*. Îmi făgăduisem, cu orice preţ, să termin cartea în cursul iernii.

Mă închideam în biroul doctorului Laforgue şi lucram cîte douăsprezece ceasuri pe zi. Din fericire, locuiam foarte aproape de «Musée de l'Homme» şi doar la o staţie de metrou de «Musée Guimet». Puteam consulta bogatele lor biblioteci fără să pierd prea mult timp. Pe de altă parte, bunul meu prieten, Jean Gouillard, se mutase de curînd în acelaşi cartier. Aflînd că Georges Dumézil, acaparat de cursuri şi de propriile lui lucrări, nu se mai încumeta să citească şi să corecteze manuscrisul ultimelor capitole, Jean Gouillard se oferise să-i ia locul. O dată pe săptămînă urcam în camera lui de mansardă şi-i aduceam un anumit număr de pagini. Jean le corecta chiar în acea noapte şi cîteva zile în urmă Christinel le aduna, dactilografiate, în dosarele capitolului respectiv.

Uneori invitam prietenii la masă; nu le venea să creadă (cum nu ne venise nici nouă) că cinăm într-o sufragerie atît de elegantă. De mulţi ani, se obişnuiseră (ca şi noi) să mănînce pe o măsuţă, într-o cameră de hotel, sau de bonă, sau, în cazul cel mai bun, într-un restaurant ieftin de cartier. (Cred că, pe atunci, numai Rodica şi Eugen Ionescu dispuneau de ceea ce exilaţii numeau «o *adevărată* masă de sufragerie»).

N.I. Herescu, care fusese chemat la Catedra de Latină a Universităţii din Lisabona, rămăsese tot atît de optimist; continua să creadă în indestructibila justiţie a Istoriei... Cu un an mai înainte, Emil Cioran publicase prima lui carte scrisă în franţuzeşte *Précis de décomposition*, uluindu-ne pe toţi, dar mai ales pe criticii literari, prin perfecţiunea stilului. Tot în primăvara 1950 se juca la teatrul *Noctambule*, piesa lui Eugen Ionescu, *La cantatrice chauve*, inaugurînd acea carieră excepţională care se prelungeşte încă, pe toate meridianele pămîntului.

Venea de asemenea să ne vadă Alexandru Vona, pseudonimul literar al lui Albert Samuel. Ne cunoşteam de cîţiva ani, şi admiram romanul (pe care-l scrisese); speram chiar că va fi publicat de Gallimard[2].

La sfîrşitul iernii, Délia şi René Laforgue s-au întors de la Casablanca, şi noi ne-am regăsit camera *nr. 18* la Hôtel de Suède. Ultimul capitol din *Le Chamanisme* l-am scris cu mare efort; începusem să simt consecinţele surmenajului. În martie, Christinel a încheiat dactilografierea; peste 700 de pagini, pe care m-am grăbit să le duc lui Gustave Payot. I-am spus, oarecum în trecere, că voi adăuga cîteva pagini de concluzii... «*Sînt prea extenuat ca să le redactez acum*, i-am mărturisit. *O voi face într-o săptămînă, două, la Roma*». Spre bucuria şi mirarea mea, Gustave Payot mi-a înmînat pe loc o sumă destul de importantă, ceea ce ne-a îngăduit să petrecem o lună de zile în Italia.

*

La 25 martie am ajuns la Roma, şi cea dintîi vizită am făcut-o lui Pettazzoni. M-a felicitat, cu uimire şi admiraţie, aflînd că *Le Chamanisme* se află sub tipar. Am plecat apoi la Napoli, unde ne aşteptau Nina Battali şi inginerul Giacomo Nardone. Prietenii noştri ne-au plimbat cu maşina de-a lungul coastei amalfitane, şi am revăzut locurile şi Pozzuoli. Cîteva zile în urmă am coborît cu trenul pînă la Taormina. Păşeam pentru întîia oară pe pămîntul Siciliei, şi n-am mai uitat de atunci această insulă fabuloasă. După zece zile petrecute la Taormina, Catania şi Palermo, regăsisem sănătatea şi, mai ales, pofta de lucru. Grădina botanică din Palermo îmi amintise de Goethe şi de faimoasa lui teorie a «plantei originare». Mi-ar fi plăcut să pot consacra o lună-două lecturilor din Goethe. Dar îmi dădeam bine seama că asemenea reîntoarceri în universurile spirituale descoperite în adolescenţă şi tinereţe, îmi erau, deocamdată, interzise. Aşa că m-am mulţumit să citesc lucrările de orientalistică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și istoria religiilor pe care mi le dăruiseră de curînd maeștrii și colegii mei italieni. Ne-am îmbarcat, la căderea nopții, pe micul vapor de cursă care ajungea dimineața la Napoli. Ca de obicei, ritmul valurilor, cerul înstelat și acele zgomote misterioase care se transformau pe nesimțite în șoapte, m-au proiectat într-un trecut anevoie de identificat: o călătorie pe Dunăre și Marea Neagră ?, serile petrecute pe puntea vaporului care mă ducea de la Napoli la Atena ?, sau de la Constanța la Alexandria, de la Port-Said la Colombo ?... Nu încercam să aflu mai mult. Eram fermecat de această bruscă și beatifică regăsire a trecutului.

După trei zile la Napoli, ne-am instalat pentru o săptămînă la Roma. Cred[3] că atunci l-am revăzut pe J. Evola. Îmi scrisese la Hôtel de Suède și aflasem că, rănit de o schijă la șira spinării, în timpul asediului Vienei de către trupele sovietice, era condamnat să-și petreacă restul vieții într-un fotoliu. Cînd am fost condus în odaia lui, J. Evola m-a întîmpinat totuși în picioare; fusese ridicat de bătrînul lui tată ajutat de o infirmieră. După ce mi-a strîns mîna, cei doi l-au reașezat în fotoliu, apoi ne-au lăsat singuri. Citisem unele cărți ale lui Evola încă din timpul studenției, dar îl întîlnisem pentru întîia și ultima oară în primăvara 1937, la un dejun, invitat de Nae Ionescu. Îi admiram inteligența și, mai ales, densitatea și claritatea prozei. Ca și René Guénon, Evola presupunea o «tradiție primordială» în existența căreia nu izbuteam să cred; îi suspectam caracterul ei factice, anistoric.

În acea după amiază am vorbit despre multe, dar îndeosebi despre decadența sau, cum se exprimase Evola, «putrefacția» culturilor occidentale contemporane. Dintr-un anumit punct de vedere — al «tradiției» exemplare, anistorice — avea dreptate. Dar problema care mă preocupa era alta: în măsura în care cred în creativitatea spiritului uman, nu pot dispera; cultura, chiar într-o epocă crepusculară, este singurul mijloc de a comunica anumite valori și de a transmite un anumit mesaj spiritual. Într-o nouă «Arcă» prin care ar putea fi salvate creațiile spirituale ale occidentului, nu e de-ajuns să figureze *l'Esotérisme de Dante* a lui René Guénon, ci și înțelegerea poetică, istorică și filosofică a *Divinei Comedii*. Limitarea hermeneuticii creațiilor spirituale europene exclusiv la semnificațiile lor «esoterice» repeta, în sens opus, reducția de tip materialist ilustrată cu atîta succes de Marx sau Freud.

Pe de altă parte, adăugam, reintrarea Asiei în istorie și descoperirea spiritualității societăților arhaice, nu vor putea rămîne fără consecințe. J. Evola credea că, în orice caz, e prea tîrziu, că asistam, de fapt, la o actualizare generală. La prima vedere, avea dreptate. Dar actualizarea nu reprezintă decît o primă fază a unui proces mult mai complex. Camuflarea sau chiar ocultarea sacrului și, în general a semnificațiilor spirituale, caracterizează toate epocile crepusculare. Este vorba de supraviețuirea larvară a sensului original, care devine astfel *irecognosciabil*. De aici importanța pe care o acordam imaginilor, simbolurilor și narațiunilor epice; mai precis, analizei hermeneutice care le decriptează semnificațiile și identifică funcțiunile originale.

Dar, evident, în ceasul petrecut alături de Evola, n-am atins decît în treacăt aceste probleme.

*

După întoarcerea noastră la Paris am fost confiscat de *Le Chamanisme:* corecturile în pagină, indexul și redactarea *concluziilor* mi-au luat două săptămîni. Dar de-abia acum am putut aprecia pe deplin meritele și lipsurile acestei cărți. Mă nemulțumeau mai ales *concluziile,* redactate prea succint, în mare grabă, sub presiunea tipografului[4]. Dar nu mă puteam îndoi de noutatea și valoarea acestei cărți. Pentru întîia oară erau prezentate și interpretate prin hermeneutica și în perspectiva Istoriei Religiilor, toate speciile de șamanism, nu numai cele «clasice», caracteristice Siberiei și Asiei Centrale. Analizam, de asemenea, structura și funcțiunea anumitor mitologii și tehnici șamanice supraviețuind, mai mult sau mai puțin camuflate, în «religiile istorice» (India, Grecia antică, China, Japonia etc.). În plus, nu acceptasem, așa cum se obișnuia, argumentele fiziologice (absența vitaminelor!) sau psihologice (erupția anumitor elemente din inconștient) prin care se explica extazul de tip șamanic. Analiza experiențelor și prezentarea ceremoniilor care consacrau pe neofit, puneau în lumină solidaritatea lor cu modelul exemplar al inițierii. Nu mai puțin pertinentă și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

utilă mi se părea cercetarea diferitelor semnificații acordate transei extatice, atît în religiile primitive, cît și în cele istorice. Distanța între tehnicile șamanice și practica Yoga, diferența calitativă între extaz și *enstasis* deveneau evidente și, mai ales, importante pentru înțelegerea istoriei universale a spiritualităților.

Cînd am dat bunul de tipar, eram sigur că *Le chamanisme* va interesa nu numai pe etnologi și pe istoricii religiilor, ci chiar pe cititorii nespecialiști. Într-adevăr, cartea, apărută în septembrie, a fost foarte bine primită; curînd avea să fie retipărită și tradusă în mai multe limbi.

*

La începutul verii, redevenisem liber. Conferința pentru *Eranos* — «Le temps et l'Éternité dans la pensée indienne» — hotărîsem s-o scriu în august; adunasem mai de mult materialul și schițasem planul. Am reușit, de asemenea, să-l conving pe George Bataille că trebuie să amîn redactarea cărții *Le Tantrisme*. La Roma, aflasem de la Tucci că va edita în curînd, însoțite de traducerea engleză, comentariul lui Chandrakirti la *Guhya samâja Tantra* împreună cu glosele lui Tson k'a pa, accesibile pînă acum numai în tibetană[5]. I-am mărturisit lui Georges Bataille că nu îndrăznesc să încep mica mea monografie despre tantrism înainte de a cunoaște aceste texte.

Eram, deci, liber să mă consacru exclusiv romanului. Îmi spuneam că voi putea scrie cu mult spor în vila pe care o închiriase Sibylle la Guétary. Dar pentru că chiria se urcase din nou, am hotărît să lăsăm camera de la Hôtel de Suède, și să ne mutăm în micul apartament al lui Jacqueline Desjardin, în rue Duhesme. Am împachetat cu melancolie cărțile și hîrtiile care se adunaseră în cei patru ani și jumătate cît locuisem în rue Vaneau. Din fericire, la începutul lui iulie am plecat la Guétary. Eram nerăbdător să recitesc, cu creionul în mînă, întregul manuscris al *Nopții de Sînziene*. Și de data aceasta, textul m-a dezamăgit. Nu-mi puteam ierta că, în vara 1949, în loc să încerc o continuare a *Huliganilor*, mă lăsasem antrenat într-un labirint. Într-adevăr, îmi dădeam acum seama că scenariul romanului seamănă tot mai mult cu rătăcirea personajelor principale într-un labirint, rătăcire lungă și deprimantă, pentru că încă nu se ghicește semnificația ei inițiatică. Dificultățile se agravau de la capitol la capitol. Deși acțiunea se prelungea pe 12 ani, și în pofida marelui număr de personaje, *Noaptea de Sînziene* nu trebuia să semene cu un *Război și Pace* în miniatură. Pe de altă parte, anumite obsesii ale personajului principal, Ștefan Viziru, și întîmplările, uneori enigmatice, în care se trezea implicat, nu trebuiau să amintească «atmosfera» povestirilor fantastice. Toate semnificațiile trans-istorice trebuiau perfect camuflate în concretul evenimentelor istorice.

După cîteva zile de șovăială m-am apucat de lucru. Scriam în fiecare zi, cu încăpățînare, uneori cu entuziasm, corectînd sau rescriind în întregime unele episoade. Astfel că la 1 august, cînd ne-am reîntors la Paris, dispuneam de 150 de pagini, care mi se păreau «definitive».

Evident, ne-am simțit străini în noul nostru cartier. Dar în acel sfîrșit de vară, aproape că n-aveam timp să-l cercetez. Rămîneam ziua întreagă în casă, pregătind conferința pentru Ascona. De data aceasta m-a întovărășit și Christinel. Ca și mine, cu un an mai înainte, Christinel a fost fascinată de frumusețea locurilor și încîntată de prezența atîtor colegi și prieteni (Corbin, Puech, Dr. Godel), concentrați la «Casa Tamaro». I-a plăcut, de asemenea, figura și felul de a fi al d-nei Froebe. Foarte probabil, Olga a fost impresionată de modestia și farmecul lui Christinel, pentru că ne-a invitat să petrecem luna iunie 1952 la «Casa Gabriella».

Am ținut conferința cu destul brio, deși îmi fusese teamă că, după primul ceas, mă va doborî oboseala. În noaptea aceea avusesem cea mai lungă și mai tenace insomnie de care îmi aminteam. Am încercat să mă odihnesc după amiaza, dar n-am izbutit. Atunci, am avut, timp de o jumătate de oră, un pasionant și misterios *rêve-éveillé*, provocat, probabil, de reimersiunea în spiritualitatea indiană și în amintirea experientelor mele din India (cf. *Fragments d'un Journal*, I, pp. 153—155).

După încheierea *Eranos*-ului, Alice și Roger Godel ne-au invitat să petrecem cîteva zile împreună, la Hergisville, pe malul lacului, la 10 km de Lucerna, și la Geneva. Îi cunoscusem pe amîndoi în toamna 1949. Cardiolog de reputație mondială, Dr. Roger Godel era directorul spitalului Companiei Canalului de Suez la Is-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mailia, dar îl interesau de asemenea Grecia antică și spiritualitatea indiană. Vizitase de mai multe ori India, cunoscuse pe Ramana Maharish. Mi-a vorbit despre cartea la care lucra, intitulată îndrăzneț *L'Expérience libératrice* (cartea va apare, cu prefața mea, la Gallimard, în 1954). După acea călătorie în Elveția, am ajuns buni prieteni. Cîțiva ani mai tîrziu, Alice și Roger Godel ne-au invitat să locuim în superbul lor apartament de la Val d'Or, pe care tocmai îl cumpăraseră.

*

Ne-am întors la Paris la începutul lui septembrie, hotărît să mă concentrez exclusiv asupra romanului. De data aceasta, simțeam că găsisem soluția: pluralitatea ritmurilor temporale, diferite de la un capitol la altul, îmi îngăduia să confirm narațiunea și, totodată, să urmăresc destinele personajelor fără a dezvălui semnificațiile lor profunde. Scriam în fiecare după-amiază, uneori și diminețile, în fostul atelier de ceramică al lui Sibylle, în 47 rue Daint-Ouen. Un vechi hotel părăsit, pe jumătate ruinat; cîteva familii de italieni se mutaseră între ruine. Dar, în fund, în atelierul Sibyllei, era liniște, și puteam lucra netulburat pînă la căderea nopții.

Totuși, la 15 octombrie a trebuit să întrerup din nou romanul, ca să pregătesc volumul *Images et Symboles* pe care-l aștepta Brice Parain. Plănuisem această carte în timpul verii, în Elveția, stimulat de conversațiile avute cu mulți savanți. Hotărîsem să republic, corectate și sporite, două studii mai vechi în legătură cu simbolismul religios[6], împreună cu textele conferințelor *Eranos*, însoțite de o Introducere despre imagini și imaginație și un capitol de concluzii: *Symbolisme et Histoire*. În cîteva săptămîni redactasem concluziile, și mă pregăteam să scriu *Introducerea*. Din păcate, n-am izbutit să mă apuc imediat de lucru, iar după ce am început să scriu, am fost necontenit întrerupt. Astfel că am redactat în mare grabă ultima parte, și cea mai importantă, a *Introducerii*, și n-am stăruit de-ajuns asupra unei observații care mi se părea importantă. Anume, că imaginația nu e o invenție arbitrară; etimologic, e solidară cu *imago*, «reprezentare, imitație», și cu *imitor*, «a imita, a reproduce». Imaginația *imită* modelele exemplare — «imaginile», — le reactualizează, le repetă necontenit. În acei ani, această interpretare a imaginilor și a imaginației m-a ajutat să înțeleg mai bine creațiile folclorice și, uneori, chiar prozele mele literare.

La 17 noiembrie am primit o carte poștală a Corinei. Îmi scria că, la 30 octombrie, după trei luni de suferință, murise tata, iar cu o săptămînă mai înainte, unchiul Mitache, în urma unei crize cardiace. Zile de-a rîndul am trăit în altă lume, de mult uitată, mîngîiat doar de tristețe. Simțeam că pierdusem încă o parte — și cea mai lungă — din trecutul meu. Mă plimbam, singur, pe străzile din jurul catedralei Sacré-Coeur, amintindu-mi scene din copilărie, din adolescență, din prima tinerețe. În ultimii ani izbutisem să-mi stăpînesc dorul de țară; îl regăseam doar în somn, în unele vise. Acum mă copleșea din nou. Nu încercam să mă apăr; mă lăsam în voia melancoliei, parcă aș fi așteptat un miracol. Dacă aș fi fost liber, aș fi început să-mi scriu amintirile din copilărie.

Cu mare efort, am reușit să-mi reiau lucrul. Chiristinel dactilografiase aproape în întregime noile capitole din *Images et Symboles*. Aștepta acum ultimele pagini ale *Introducerii*, pe care le scriam acolo unde se nimerea, unde se întîmpla să fie liniște; în atelierul de ceramică al lui Sibylle sau în biroul pe care-l împărțeam cu Jacqueline, în rue Duhesme.

La 17 decembrie am împachetat întreg manuscrisul și i l-am dus lui Brice Parain. Iar cîteva zile în urmă am părăsit Parisul pentru trei luni. Trebuia, cu orice preț, să regăsesc lumea în care mă născusem și în care trăisem pînă în primăvara 1940. Știam că, foarte curînd, lumea aceasta va dispare, condamnată de istorie. Știam că mă număr printre puținii supraviețuitori, și voiam să-mi fac datoria de martor. Dar știam, de asemenea, că, înapoia catastrofelor și suferințelor de tot felul, se află, perfect camuflate, alte semnificații. Mi se părea că încep să le înțeleg.

Note

[1] Acest «Centre Roumain des Recherches», al cărui Secretar era Octavian Vuia (eu acceptasem președinția) a avut, timp de mulți ani, o variată și stimulantă activitate. Printre conferențiarii francezi îmi amintesc de R. P. Jean de Menasce, și Jean Deniélou, Gabriel Marcel, Marcel Brion, Henry Corbin, Marcel Griaule.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[2] Intr-adevăr, deşi tradus (prost) în franţuzeşte, fusese citit cu interes de Brice Parain şi alţi lectori de la Gallimard. Ar fi putut apare dacă autorul ar fi prezentat o nouă traducere. Dar după pierderea soţiei, Mira, în urma unui accident absurd, Vona nu s-a mai interesat de soarta romanului.

[3] Ezit asupra datei pentru că am pierdut agendele anilor 1949—1954.

[4] Le-am elaborat mai tîrziu, pregătind versiunea engleză, care constituia, de fapt, ediţia a II-a, revăzută şi sporită.

[5] Din păcate, lucrarea n-a apărut decît fragmentar, şi destul de tîrziu.

[6] *Notes sur le symbolisme aquatique (Zalmoxis*, II, 1939) şi *Le Dieu lieur et le symbolisme des noeuds (Revue de l'Histoire des Religions*, 1947—48).

Capitolul XXII

Ca să pot lucra în linişte, ne-am instalat la Montecarlo. O prietenă ne găsise, la Hôtel Excelsior, o cameră convenabilă şi, pentru că am angajat-o pentru cel puţin două luni, neobişnuit de ieftină. Cînd am coborît din tren, ne-a izbit mirosul tufelor de mimoza în floare. M-a deprimat, însă, descoperirea pe care am făcut-o chiar în dimineaţa următoare: pereţii odăii erau mai subţiri decît la Hôtel de Suède. Gerantul mi-a îngăduit să lucrez în holl, într-o cameră vecină cu biroul lui. Dar acolo zgomotul era şi mai insuportabil; conversaţiile telefonice, strigătele de la bucătărie, vocile şi rîsetele din holl. Gerantul mi-a propus atunci o cameră perfect izolată, dar fără ferestre, luminată doar de becul atîrnat de tavan. Notam cu melancolie în *Jurnal* «*Să vii pe Coasta de Azur ca să scrii la o lampă prăfuită în semiîntuneric, ca într-un turn de închisoare medievală...*». Dar după zece zile de la sosirea noastră am găsit, şi închiriat, o odăiţă ieftină, fără vecini: acolo am lucrat pînă la întoarcerea la Paris.

N-am izbutit să mă concentrez exclusiv asupra romanului decît după ce am scris scurta prefaţă la o carte postumă a lui Paul Vuillaud pe care i-o făgăduisem lui Payot, şi articolul *Examen leprosorum* pentru *Preuves*. Ca să cîştig timp, nu ieşeam din odăiţa mea decît la vremea meselor şi, uneori, nopţile, cînd ne plimbam pe bulevarde. Vizitasem în treacăt, şi fără entuziasm, Nisa şi Menton. Redusesem drastic corespondenţa (dar, mai tîrziu, am fost obligat să scriu cîte 10—12 scrisori pe zi). Citeam foarte puţin nopţile, ca să evadez din lumea şi atmosfera romanului. Totuşi, corectarea şi, mai ales, modificarea anumitor episoade din cele nouă capitole cîte avea *Partea I-a*, mi-a luat cîteva săptămîni. Între timp, Alice Godel venise să ne vadă, şi îmi adusese manuscrisul cărţii *L'Expérience libératrice;* Gallimard acceptase s-o publice, dar trebuia să scriu *Prefaţa* — şi cît mai repede...

Am început primul capitol al *Părţii a II-a* cu destulă încredere; învăţasem să mă feresc de ispita facilităţii şi a dialogurilor pitoreşti. Probabil că aş fi reuşit să-l închei dacă, în urma unei intoxicaţii, nu s-ar fi dezlănţuit o nouă criză de vagotonie. Ne-am întors în rue Duhesme mai devreme decît hotărîsem. De altfel, trebuia, în orice caz, să pregătesc conferinţele pe care acceptasem să le ţin la Universitatea din Lund. Din fericire, Rectorul m-a rugat să le amîn pentru sfîrşitul lui aprilie. Dar nu izbutisem să mă vindec. Doctorul Hunwald se temea de o ulceraţie gastrică, şi mi-a prescris un regim destul de sever. Totuşi, cînd am luat avionul spre Malmö eram foarte palid şi mă simţeam mai şubred ca niciodată. Spre mirarea mea, vagotonia şi gastrita au dispărut ca prin farmec, după cele dintîi mese luate în cantina studenţească din Lund: peşte fiert (judecînd după grăsime, era desigur morun), cartofi fierţi şi lapte.

Am schimbat avionul la Copenhaga şi într-o avionetă de şase locuri am ajuns în cîteva minute la Malmö. Vizitam pentru întîia oară Suedia, şi n-am fost dezamăgit nici de oameni, nici de pitorescul acestui orăşel universitar, deşi locuiam într-un hotel modest, între două întreprinderi de pompe funebre.

Profesorul de Istoria Religiilor, Ehumark, mă invitase să ţin două conferinţe despre şamanism. Am condus de asemenea trei seminarii în cadrul catedrei de limbă română a lui Alf Lombard. Dintre savanţii pe care i-am cunoscut, m-a impresionat îndeosebi M.P. Nilsson, eruditul şi prolificul istoric al religiei greceşti. Trecuse pe atunci de 80 de ani, dar părea neobosit; nu renunţase la nici una din responsabilităţile şi onorurile academice acumulate în lunga lui viaţă; şi, mai ales, îşi apăra cu vigoare, uneori cu agresivitate, concepţiile metodologice pe care le adoptase în tinereţe. Dar, din păcate, Stig Wikander fusese de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

curînd internat într-o clinică, și, deși ne vedeam zilnic, n-am putut sta îndelung de vorbă, așa cum ne făgăduisem. I-am cunoscut însă soția și cele trei fete, pe care aveam să le întîlnesc de mai multe ori în următorii 15—20 de ani.

★

M-am întors mai odihnit decît plecasem. Săptămîna petrecută printre orientaliști și istorici ai religiilor mă stimulase. Am redactat cu interes crescînd, aproape cu entuziasm, conferința pe care o aștepta Giuseppe Tucci: *Langages secrets et techniques mystiques*. Îmi făgăduisem să revin mai tîrziu (după încheierea romanului !...), asupra unui anumit tip de experiențe mistice; vedeam deja capitolele care ar fi alcătuit volumul *La Nostalgie du Paradis*. La începutul lui mai eram din nou la Roma, împreună cu Christinel. Am citit conferința în sala cea mare a Institutului Oriental și, tot acolo, trei zile în urmă au avut loc pasionante discuții în legătură cu metodologia istoriei religiilor. Am reîntîlnit, astfel, pe R. Pettazzoni, E. de Martino și alți colegi mai tineri. Dar, mai ales, ne-am bucurat de acea vacanță neașteptată, de primăvara romană care ne trezea în fiecare dimineață. Împreună cu un prieten, Horia Roman, fost redactor la *Cuvîntul Liber*, am parcurs împrejurimile pînă la Viterbo și am descoperit cu emoție mormintele etrusce. Voiam cu orice preț să-l revăd pe Giovanni Papini, pe care nu-l mai văzusem din 1927. I-am scris la Florența și mi-a răspuns pe loc, cu entuziasm. În *Jurnal* și în lungul interviu pe care îl va publica *Les Nouvelles Littéraires* (1953), am povestit cu oarecare amănunte această reîntîlnire cu unul din idolii adolescenței mele. Aflasem de mult că era aproape orb — și, într-adevăr, scriind dedicațiile pe cîteva cărți recente, își scotea ochelarii și își apropia fruntea aproape lipind-o de pagina de gardă. Cu atît mai mult m-a impresionat tinerețea lui, pasiunea cu care urmărea actualitatea literară și filosofică din atîtea țări, curajul cu care își continua opera. Nu puteam bănui în acea după amiază de mai că, un an mai tîrziu, Papini va pierde uzul mîinilor și picioarelor, iar din 1954 nu va mai putea vorbi.

★

Cînd am intrat în odaia pe care ne-o rezervase Olga Froebe la «Casa Gabriella», nu ne venea să credem că vom locui aici, numai noi doi, toată luna iunie. O cameră spațioasă, la etaj, cu o terasă tot atît de largă, doar la cîțiva metri de Lago Maggiore. Nu se putea închipui loc mai potrivit pentru odihnă și meditație, sau, în primul rînd, pentru scris. Nu se auzeau decît, la răstimpuri, claxoanele autocarelor italiene pe șoseaua din spatele grădinii. De pe terasă, se puteau distinge spinările peștilor care dădeau tîrcoale Vilei Gabriella, în așteptarea firimiturilor și cojilor de pîine pe care, de la fereastra bucătăriei, le zvîrlea, la răstimpuri, Maria. Noaptea, sticleau luminile de pe malul opus al lacului. Se auzea cîte o dată, zgomotul bărcilor cu motor întîrziate: se grăbeau să-și afunde năvoadele cît mai departe, lîngă frontiera italiană.

Ascultînd-o pe Olga povestindu-ne amintiri despre cei dintîi oaspeți care au dormit în camera noastră, sau într-una din cele două odăi alăturate, mă lăsam prins în farmecul și tainele «Casei Gabriella». Aflam, de asemenea, seară de seară, povestea amiciției ei (uneori, neobișnuit de complicată) cu Rudolf Otto, cu sinologul Richard Wilhelm și cu mulți alți savanți mai puțin cunoscuți, dar mai ales cu C.G. Jung. Din păcate, mi-era peste putință să notez în *Jurnal* toate întîlnirile și surprinzătoarele descoperiri care precedaseră fundarea și prima etapă a cercului *Eranos*.

În acele săptămîni de nemaiîntîlnită vacanță, în care regăseam voluptatea înotului și bucuria plimbărilor pe munte, am lucrat cu destul spor. Am fost fericiți cînd Olga ne-a invitat să petrecem de-acum înainte, cel puțin o lună de vară la «Casa Gabriella». Aveam impresia că, în viața noastră, și fără ca să prindem de veste, începuse o nouă fază, mai norocoasă.

La întoarcere ne-am oprit la Bâle ca să-l întîlnesc pe Karl Meuli; mă interesau observațiile lui, atît de originale, în legătură cu *Le Mythe de l'Éternel Retour*. Ajuns în rue Duhesme, mi-am dat seama că-mi uitasem în tren ochelarii de citit. Cîteva zile am fost obligat să citesc și să scriu ca Papini, apropiindu-mi ochii de pagină; eram fericit, totuși, că puteam păstra o distanță de doi, trei centimetri...

Către mijlocul verii a sosit la Paris G. Racoveanu. Nu-l mai văzusem din primăvara 1940, de la înmormîntarea lui Nae Ionescu, dar eram în corespondență de vreo cinci, șase ani. Trăia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-un orășel lîngă München, pictînd icoane și reușind uneori să le vîndă. Încheiase o monografie despre monahul Paisie și, împreună cu Monseniorul Octavian Bîrlea publicau, în spirit ecumenic, revista *Îndreptar*... Scria tot atît de sclipitor, și cu același efort, ca înainte[1]. Ne-am bucurat amîndoi că ne vom putea reîntîlni foarte curînd, în Germania.

*

La sfîrșitul lui august am revenit singur la Ascona ca să prezint conferința *Puissance et sacralité dans l'histoire des religions*. De data aceasta am îndrăznit să-i cer lui Jung un interviu pentru *Combat*. De curînd apăruse cartea lui *Antwort auf Job*, provocînd nesfîrșite discuții și controverse. Tema pe care (după o lungă șovăială) se hotărîse s-o trateze, tulbura, deruta sau indigna atît pe psihologi cît și pe teologi. G. Scholem, oarecum în glumă, spunea că Jung încercase să psihanalizeze pe Jahve...

După lectura *Șamanismului*, Jung îmi scrisese cîteva pagini dense și entuziaste. În experiențele onirice și psiho-patologice ale ceremoniilor de inițiere șamanică, Jung găsise confirmarea unora din ipotezele lui. Am stat de vorbă două ceasuri, și am notat pe loc o seamă de amănunte prețioase. În acel interviu, Jung a relatat (probabil pentru întîia oară) crizele care au pus capăt colaborării cu Freud, precum și viziunile atît de dramatice care l-au silit să postuleze ipoteza inconștientului colectiv. De abia cîțiva ani mai tîrziu, în *Memoriile* destinate să apară postum, va reveni, cu amănunte, asupra acestor experiențe și evenimente decisive.

Nefiind psiholog, și cunoscînd numai din lecturi teoria și practica psihologiei de adîncimi, nu puteam fi «junghian»; dar mă interesa ipoteza inconștientului colectiv și a arhetipurilor. Așa cum i-o mărturisisem mai de mult lui Jung, și cum am scris-o în prefața la traducerea engleză a *Mitului Eternei Reîntoarceri*, subtitlul cărții — *Archétypes et Répétition* — putea să dea loc la confuzii. Eu utilizasem termenul *arhetip* în sensul său original, neo-platonic, de *«paradigmă, model exemplar»*. Dar pentru Jung, arhetipurile erau *«structuri ale inconștientului colectiv»*. Făcusem greșeala de a utiliza — deși în cu totul alt înțeles — un termen care devenise cunoscut, și chiar popular, datorită lui Jung, și în sensul pe care i-l dăduse el. Ar fi trebuit (așa cum am făcut-o de atunci) să folosesc expresia «model exemplar».

Împreună cu Christinel, care venise să mă ia de la Ascona, am plecat spre Alpbach, unde aveau loc Seminariile organizate de «Europäische College». În drum, ne-am oprit o zi și o noapte, la Innsbruck; nu-l mai văzusem de un sfert de veac, și orașul vechi, și fluviul Inn m-au fermecat din nou. Am urcat apoi la Alpbach, la 1000 de metri. Deși a plouat aproape tot timpul, am fost fericit regăsind peisajele și văzduhul muntelui, ca în Bucegii tinereții mele. Am condus, împreună cu Karl Kerényi, un seminar de Istoria Religiilor, el vorbind, ca aproape întreg grupul, în germană, eu în engleză sau în franceză. Metodologic, ne aflam pe poziții diferite, și adesea discuția cu Kerényi amenința să se transforme în polemică. Dar cum îi admiram opera, nu-mi pierdeam răbdarea[2].

După o săptămînă am coborît la Kufstein, la frontiera germană unde ne așteptau Gh. Racoveanu și Părintele Popan. Trecînd cu mașina prin München, nu l-am mai recunoscut. Centrul fusese în întregime distrus, iar căldirile care se ridicau în vecinătate îl făceau să semene cu orice alt oraș «modern». După ce-am vizitat Garmisch și Ober-Ammergau ne-am oprit seara la Rudesheim, iar în ziua următoare mașina Părintelui Popan ne-a lăsat în fața casei lui Günther Spaltmann, la Bonn. Spaltmann îmi tradusese cîteva cărți și urmărea cu mare interes *the work in progress*, cum îi plăcea să numească *Noaptea de Sînziene*. În cele două zile petrecute împreună am stat mult de vorbă. Recitise de curînd *partea I-a* și îi plăcuse; dar mă îndemna insistent să termin romanul cît mai repede. Între alte argumente invoca și pe acesta: conform indicațiilor pe care le descifrase în liniile palmei, creativitatea mea literară ar putea secătui destul de curînd; sau se va transforma atît de radical, încît viitoarele opere vor părea scrise de un alt autor. Trebuia, deci, să mă grăbesc !...

*

Fără să-i împărtășesc certitudinile de ordin chiromantic, eram de acord cu Spaltmann: trebuia să mă grăbesc. Publicasem o bună parte din lucrările

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Istorie a Religiilor și Filosofia culturii elaborate în ultimii zece ani, iar în noiembrie apărea *Images et Symboles*. Îmi puteam îngădui o odihnă de patru, cinci luni, timpul necesar, socoteam eu, redactării *Părții a II-a*. Dar, ca de obicei, eram solicitat cu obligații neprevăzute și urgente. Am fost nevoit să consacru o bună parte din acea toamnă pregătirii noilor ediții, corectate și sporite, din *Le Mythe de l'Éternel Retour* și *Traité d'Histoire des Religions*, pentru traducerile germană, engleză și spaniolă.

Din fericire, la sfîrșitul lui noiembrie Délia și René Laforgue ne-au pus din nou la dispoziție apartamentul lor, pînă în aprilie. Ca să regăsesc universurile imaginației literare, am scris, în cîteva zile, schița *12.000 capete de vită*. Apoi am recitit și corectat din nou (pentru a cîta oară?) *Partea I-a*, iar în preajma Crăciunului mă aflam pe de-a întregul cufundat în povestea atîtor personaje zbătîndu-se să supraviețuiască «evenimentelor istorice». Închis pînă seara tîrziu în biroul doctorului Laforgue, scriam exaltat, aproape cu furie, deși uneori mă copleșea tristețea: unul cîte unul, o bună parte din eroii romanului meu se pregăteau să-și împlinească destinul, apropiindu-se de moarte. Niciodată n-am simțit mai precis ca în acea iarnă 1953 analogia între moartea inițiatică, adică simbolic-rituală, și suferințele sau evenimentele neașteptate și enigmatice care pregătesc, în universul imaginației literare, moartea unui personaj important.

Arareori îmi îngăduiam să întrerup lucrul pentru cîteva ceasuri sau, excepțional, pentru cîteva zile — așa cum am făcut-o la sfîrșitul lui ianuarie, cînd Alice și Roger Godel au venit la Paris. În acea iarnă Alain Guillermou începuse traducerea *Părții I-a* și Christinel dactilografia manuscrisul pe măsură ce-l corectam. Uneori simțeam amîndoi nevoia să evadăm din lumea *Nopții de Sînziene*.

După trei luni de lucru intens, la mijlocul lui martie, am întrerupt romanul ca să pot clasa materialele adunate în ultimii ani și începe pregătirea unei noi ediții, corectată și considerabil sporită, a tezei mele despre Yoga. Dar îndată ce-am început să scriu, mi-am dat seama că era vorba de o prefacere totală a textului din 1936. Mă reîntorceam la această nouă carte de cîte ori dispuneam de cîteva zile absolut libere, adică îi puteam consacra 10—12 ceasuri fără întrerupere.

Am reluat romanul către sfîrșitul lui aprilie 1953, la Meilen. Acceptasem să țin cinci conferințe de cîte două ore la Jung-Institut din Zürich. Locuiam în casa doctorului Riklin, de curînd construită, pe o colină, în marginea pădurii. Primele trei săptămîni am fost singur; Christinel se afla la Roma, invitată de Nina Batalli. În afară de zilele de curs la Institut, și de cîteva întîlniri cu C. G. Jung și alți psihologi, eram liber să lucrez, nestingherit de nimeni, din zori pînă noaptea tîrziu. În cîteva săptămîni am scris două capitole din roman. Și pentru că, după luna petrecută la Meilen dispuneam de încă cinci, șase săptămîni de vacanță la «Casa Gabriella», îmi spuneam că aș putea încheia *Noaptea de Sînziene* în cursul anului. Dar, ca de obicei, interveneau mereu obligații neprevăzute. Reapăruse *La Nouvelle RF*, și Jean Paulhan îmi ceruse colaborarea. Îi făgăduisem un articol *Le Mythe du monde moderne*, și pentru că încă nu-l primise, mi-a amintit de el în două scrisori. Pe de altă parte, la Madrid se organizase o «săptămînă românească» și trebuia să redactez conferința inaugurală. În sfîrșit, fusesem invitat — și acceptasem — să conferențiez, în septembrie, în cadrul «Rencontres Internationales de Genève», alături de François Mauriac, Robert Schumann și Paul Ricoeur. În acea perioadă de sălbatec stalinism, cultura românească era complet absentă în occident, iar oamenii de cultură se aflau în închisori sau, în cel mai bun caz, condamnați la tăcere. Nu-mi puteam îngădui să refuz un act de prezență culturală românească, numai pentru că sperasem că termin romanul.

Am notat în *Jurnal* dejunul cu doamna și C. G. Jung, în faimoasa lor locuință de la Küssnacht, și cîteva din amintirile lui despre S. N. Dasgupta și R. Eisler. De asemenea, am amintit întîlnirile și discuțiile cu Dr. Schoppe și Dr. Boss (cf. *Fragments*, I, pp. 207 sq); dar regret că n-am relatat mai amănunțit tot ce mi-a povestit Dr. Boss în legătură cu călătoria lui în Italia unde îl însoțise pe Martin Heidegger.

De la 20 mai la 29 iunie am locuit la «Casa Gabriella». Cu toate ispitele (mai ales cărțile pe care le așeza Olga, în fiecare dimineață, pe masa mea de lucru: volume despre alchimie și mistică, sau publicațiile lui Heinrich Zimmer, alături de romane «oculte», polițiste sau de spionaj), cu toate aceste

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ispite, am putut scrie destul de bine. N-am întrerupt romanul decît ca să pregătesc conferința pentru Clubul Psihologic de la Zürich, și să redactez articolul promis lui Jean Paulhan.

Am regăsit apartamentul din rue de la Tour la 1 iulie. Cu o zi mai înainte, furtuna năruise zidul cimitirului Passy, «venerabilul vostru vecin», cum îi spunea N. I. Herescu. Se făcuse atît de frig încît, cîteva zile, a trebuit să port, sub haină, un pulover gros de lînă. Lucram în biroul doctorului Laforgue, de astă dată încărcat de cărțile și dosarele transportate din rue Duhesme; aveam nevoie de o cît mai bogată documentare ca să pot redacta conferința pentru *Eranos:* «La Terre-Mère et les hiérogamies cosmiques». Textul pe care aveam să-l citesc la „Rencontres Internationales de Genève", mi-a dat, firește, mai puțin de lucru.

La 17 august plecam din nou la Ascona, de astă-dată singur. Printre noii conferențiari se numărau Dr. T. Suzuki, R. P. Jean Daniélou, Giuseppe Tucci și Ernst Benz. Chiar în dimineața inaugurării *Eranos*-ului am aflat, de la Tucci, vestea morții lui Surendranath Dasgupta; murise pe neașteptate, în februarie, la Allahabad. Mi-am adus aminte de tot ce-mi povestise Jung, în legătură cu vizita (de o săptămînă !) pe care i-o făcuse fostul meu maestru la Küsnacht, în 1939. Și tot în 1939 primisem, la București, telegrama lui Dasgupta propunîndu-mi să viu la Roma, unde se afla, oaspetele lui Tucci, *«ca să ne reîntîlnim»*. Mi-am amintit de asemenea, tot ce aflasem de la Louis Renou, în toamna 1945 (cf. *Fragments*, I, p. 16).

Tema centrală a *Eranos*-ului fiind simbolismul și semnificațiile religioase ale Pămîntului în diferite culturi — de la Tibet (Tucci), la teologiile și obiceiurile creștine (R. P. Jean Daniélou, E. Benz) — hotărîsem să analizez o serie de exemple din civilizațiile arhaice și orientale, integrîndu-le în perspectiva generală a Istoriei Religiilor. Ca și în conferințele precedente, încercam să arăt necesitatea, mai precis, obligația, de a studia și înțelege creațiile spirituale ale «primitivilor» cu aceeași rîvnă și rigoare hermeneutică pe care elitele occidentale o foloseau în legătură cu propriile lor tradiții culturale. Eram convins că documentele și metoda Istoriei Religiilor conduceau, mai sigur decît oricare altă disciplină istorică, la deprovincializarea culturilor occidentale. Pe de altă parte, îmi dam bine seama de privilegiile *Eranos*-ului. Colegii adunați la Ascona, publicul care ne asculta conferințele și, mai ales, cititorii volumelor *Eranos-Jahrbücher*, constituiau un instrument excepțional de difuzare al oricărui nou demers hermeneutic.

Aceeași convingere inspirase și textul pregătit pentru «Rencontres Internationales de Genève». Tema centrală era: *L'Angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit*. Am socotit că pot contribui la înțelegerea anxietății omului contemporan analizînd-o din perspectiva Istoriei Religiilor. Titlul conferinței — *Symbolisme religieux et valorisation de l'angoisse* — indica limpede avantajele acestui demers. Anxietatea provocată de precaritatea condiției umane și de teroarea unei catastrofe iminente, ilustrează în mod exemplar desacralizarea morții, atît de specifică civilizației contemporane. În toate societățile tradiționale moartea nu era considerată sfîrșitul absolut al existenței umane, ci doar un ritual de trecere către *un nou mod de a fi;* se putea spune că moartea constituie cea din urmă *experiență inițiatică*, datorită căreia omul dobîndea o nouă existență, *pur spirituală*.

La Geneva, «Les Rencontres Internationales» se desfășurau într-un scenariu mult mai complex decît colocviile *Eranos*. Numărul mare de jurnaliști străini, radiodifuziunea elvețiană și franceză, membrii Corpului Diplomatic, personalitățile invitate să discute cele cinci sau șase conferințe, oaspeți ilustri (printre alții, ex-regina Italiei) creau o atmosferă festivă și totodată înalt academică. Am reîntîlnit o seamă de membri ai «Societății Europene de Cultură» și am cunoscut cîțiva autori care mă interesau de mult. Discuția conferinței mele a avut loc în biblioteca vilei de la Coppet unde am ajuns cu vaporașul. A trebuit — și nu numai acolo, în faimoasa bibliotecă — să răspund la multe întrebări. Din fericire, am reușit să ne plimbăm în jurul lacului, numai noi doi, Christinel și cu mine, pînă tîrziu după miezul nopții...

*

După reîntoarcerea noastră la Paris, către mijlocul lui septembrie, a urmat o perioadă agitată, care s-a prelungit pînă în primăvară. Am fost nevoiți să locuim cînd în rue de la Tour, cînd la prieteni în rue de Boulainvilliers, cînd în rue Duhesme. Lucram cu mare efort,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și pe unde apucam. (În toamna aceea am încercat, pentru întîia oară la Paris, să scriu într-o cafenea de cartier). Îmi aduceam aminte cu melancolie de ce-mi spunea Georges Dumézil, à propos de ultimele capitole din *Traité d'Histoire des Religions*, admirîndu-mă că reușisem să le redactez într-o cameră de hotel. Dacă aș fi avut și acum camera *nr. 18* de la Hôtel de Suède ! Îmi adunasem acolo toate cărțile, toate dosarele, caietele de note și manuscrisele; știam unde să găsesc citatul sau referința bibliografică de care aveam nevoie. Acum, orice articol sau recenzie pe care trebuia să le scriu constituiau o problemă; trebuia să descopăr, în prealabil, unde, în care apartament, se aflau notele și bibliografia necesară. Din fericire, adunasem manuscrisele și documentația despre Yoga în trei lădițe de carton, pe care le transportam întotdeauna cu mine, de la o locuință la alta. Era, de altfel, singura carte la care puteam lucra cu spor.

Mă apăram de oboseală și desnădejde repetîndu-mi că această neașteptată agitație și rătăcire ar putea constitui o nouă serie de încercări inițiatice. «Rătăceam în labirint» într-o perioadă pe care o anticipasem, dimpotrivă, mai senină decît multe altele din trecut. Nu mai trăiam sub teroarea sărăciei și a nesiguranței, ca în anii 1946—49. Și totuși, obstacolele și plictiselile se iveau necontenit în cale. S-ar fi spus că toate crizele și dificultățile urmăresc același scop: să amîne încheierea romanului. După socoteala mea, mai aveam de scris 50—60 de pagini, dar mi-era peste putință să încep lucrul. Eram nevoit să înțeleg că și această repetată și lungă amînare își avea un *sens*. *Noaptea de Sînziene* însemna pentru mine mai mult decît o carte, un nou titlu adăugat bibliografiei literare; o socoteam piatră de hotar între trecut și viitor. La nici un alt roman nu lucrasem mai mult și cu mai multă îndîrjire și atenție. Așteptam să-l închei ca să-l pot judeca, să-mi dau seama dacă *reușisem*. Pe de altă parte, prin traducerea pe care o pregătea Allain Guillermou aș fi putut verifica eventualul interes al publicului francez și străin. Evident, insuccesul *Nopții de Sînziene* nu ar fi pus capăt încercărilor mele literare; dar aș fi renunțat la traducerea lor.

Deocamdată, îmi era peste putință să mă reîntorc la roman. Dimpotrivă, eram tot mai pasionat de noua versiune a monografiei despre Yoga. Începînd din noiembrie și pînă în aprilie, cînd am terminat-o, m-am concentrat cu entuziasm asupra acestei cărți; am trăit adică, exclusiv în lumea spiritualității indiene. Cu atît mai semnificativă mi s-a părut scrisoarea pe care mi-a adus-o, în toamna aceea, un căpitan român de marină. Notasem în *Jurnal*: *«Se afla într-un hotel din Paris și o pereche indiană, care nu înțelegea franțuzește, l-a rugat să-i ajute să se descurce. Aflînd că e român, femeia s-a emoționat și l-a întrebat dacă știe ceva de mine. I-a spus că am locuit la ei, la Calcutta acum foarte mulți ani. L-a rugat să-mi înmîneze o scrisoare. Semnase: Maitreyi Devi, daughter of S. N. Dasgupta. Printre altele, îmi scria: „I do not know whother you want to meet us or fill consider it a waste of time — and I am also afraid whether you are the same Eliade who was with us in Calcutta or not [...]. I really want to see you very much — 23 years have passed. I have two children, my husband is a Doctor in Chemistry [...]"».*

Notam în *Jurnal* coincidența: primisem acest semn de viață după 23 de ani, exact jumătate din vîrsta pe care o aveam atunci. Și de foarte mulți ani, credeam că *M.* nu mai trăiește. Ce noroc, îmi spuneam, că *La Nuit Bengali* n-a avut succes. Aș fi riscat să fie tradusă în englezește...

★

La sfîrșitul primăverii 1954, puțin timp după ce predasem lui Gustave Payot textul dactilografiat al volumului *Le Yoga: Immortalité et Liberté*, am plecat pentru două luni la Ascona. Am regăsit cu emoție grădina «Casei Gabriella», și camera și terasa noastră din fața lacului. Chiar de a doua zi am reluat manuscrisul *Nopții de Sînziene*. Începusem mai de mult ultimul capitol, dar înaintam anevoie, șovăind. Așa cum aminteam în *Jurnal*, îmi închipuisem că Ștefan și Ileana se vor reîntîlni la Royaumont, după 12 ani de la prima lor întîlnire în pădurea din marginea Bucureștiului. Credem, de asemenea, că pentru fiecare din ei reîntîlnirea însemna începutul unei *vita nova*. «Căutarea» lui Ștefan o omologasem unei *Quête* inițiatice. Regăsirea Ileanei echivala finalului unei inițieri. *«Ori, astăzi»*, notam la 26 iunie, *«am înțeles că e vorba de altceva»*. Căutarea lui Ștefan era, de fapt, căutarea morții. Recunoșteam, cu deznădejde, că *«simbolul morții* mi se impune

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scriind ultimul capitol». Dar nu mă îndoiam, totuși, *«că simbolismul morții îngăduie* orice: *o extincție (n.b.*, evident, în perspectiva societăților moderne) *sau o* regenerare, *un adevărat* început de viață nouă».

Apoi, cîteva zile în urmă, adăogam: *«Azi, 7 iulie, la 11,35 dimineața, am terminat de scris și transcriu ultima pagină. Romanul e sfîrșit ! Am scris în ultimele zile luptînd nu numai cu tristețea, dar cu o opresiune aproape fizică. Mi-era peste putință să mă împotrivesc destinului implacabil care hotărîse de mult, și fără știrea mea, să-i piardă, pe Ștefan și Ileana, în acea noapte de Sînziene 1948, undeva pe o șosea care ducea la Lausanne. Am scris într-o tensiune continuă — și parcă vremea reflecta furtuna mea lăuntrică, pentru că au fost tot timpul furtuni și trăznete care cădeau în lac, la cîțiva metri de mine, urmate de ploi reci, de toamnă... Nu izbutesc să mă bucur că am încheiat această carte»*.

Starea ciudată de tristețe, oboseală și deznădejde s-a prelungit cîteva zile. Ducîndu-mă la Locarno să-mi încasez bursa Bollingen, mi-am uitat pașaportul (*i.e.* titre de voyage) la Bancă. Era pentru prima oară cînd mi se întîmpla un asemenea accident care, pentru un «apatrid» ca mine, ar fi putut avea consecințe serioase[3]. Mă întrebam cum ar fi interpretat un psiholog această uitare (pierdere) a «identității». Poate presentimentul că am lăsat în urmă o «identitate», că aș vrea să scap de un trecut în care nu mai mă recunoșteam ?...

*

Toamna ne-am instalat la Val d'Or, în apartamentul pe care ni-l pusese la dispoziție Alice și Dr. Roger Godel. La etajul X, într-un grandios imobil de curînd construit. Proprietarii avuseseră doar timpul să mobileze apartamentul apoi plecaseră la Ismailia. Cum nu petreceau în Europa decît o parte din vară, puteam locui aici din octombrie pînă în iunie, cînd ne aștepta Olga la Ascona. Îmi repetam necontenit că nu meritam o asemenea locuință; aveam un uriaș salon-sufragerie, un birou, care se transforma ușor în dormitor, o odaie de oaspeți. De la ferestre se vedeau Sena și Bois de Boulogne, iar mai departe cupolele și turnurile Parisului. Îmi adusesem o parte din biblioteca depozitată în rue Duhesme, și mă pregăteam de lucru.

După ce-am recitit încă o dată romanul, uneori entuziasmat, alteori melancolic, luptîndu-mă cu tristețea, m-am trezit alt om. Pentru întîia oară în ultimii cinci ani, mă simțeam «liber». Puteam călători fără grabă, și în orice țară din Europa occidentală. Puteam scrie *ce*, și *cum*, mi-ar fi cerut inima. Mă interesa, totuși, să știu cum va fi primită *Forêt Interdite* (titlul definitiv al *Nopții de Sînziene*). Știam că nu pot face nimic pentru a promova «succesul» de critică sau de public. Știam de asemenea că romanul nu va putea apare înainte de un an, doi. Brice Parain citise cu interes *Partea I-a;* dar A. Guillermou încă nu terminase de tradus *Partea [a] II-a.*

Deși numai la 15—20 de minute cu trenul pînă la Saint-Lazare, mă duceam destul de rar la Paris. Îmi plăcea să lucrez în fața ferestrei care se deschidea către Bois de Boulogne, ocupînd aproape întreg peretele biroului. Nopțile, rămîneam mult timp în întunerec, fermecat de sclipirea depărtată a luminilor Parisului, urmărind trenurile alunecînd ca minuscule reptile de diamant de-a lungul Senei. Pentru întîia oară din iarna 1945 petrecută la Cascaes (evident, exceptînd vacanțele la «Casa Gabriella»), nu aveam în fața ferestrei nici străzi, nici ziduri, nici arbori.

Curînd, am început redactarea volumului *Forgerons et Alchimistes;* îl făgăduisem «Editurii Flammarion» pentru colecția «Homo Sapiens» pe care o dirija Marie-Madeleine David. Am utilizat multe materiale din cărțuliile *Alchimia asiatică* I—II (1935—37) și *Metallurgy, Magic and Alchemy* (1938), considerabil sporite prin lecturile din ultimii cincisprezece ani. Dar, mai ales, am scris cu mare interes, aproape cu elan, cele cîteva capitole noi despre originile magico-religioase ale metalurgiei și alchimiilor orientale. Cred că am reușit să introduc o nouă perspectivă, mai largă și mai adecvată, în interpretarea valorilor magico-religioase ale metalurgiei: minereurile, considerate drept «embrionii» metalelor, își accelerau «creșterea» și, deci, atingeau «maturitatea», datorită operațiilor metalurgice. De asemenea, am insistat asupra valențelor inițiatice ale alchimiei. Am încheiat manuscrisul în decembrie 1955 și cartea a apărut cîteva luni în urmă[4].

Într-un anumit fel, *Forgerons et Alchimistes* constituie, ca și *Yoga*, o «lichidare a trecutului». Primele articole despre alchimia alexandrină le publi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

casem fiind încă elev de liceu; primele cercetări în legătură cu alchimiile indiană și chineză le începusem la Calcutta și le continuasem la Stadt-Bibliothek din Berlin, unde, prin 1934—36, descoperisem mitologiile și magia metalurgiei, în 1940, la British Museum și, începînd din 1946, la Musée de l'Homme. Nu credeam, încheind *Forgerons et Alchimistes*, că voi mai reveni asupra acestor probleme pe care le descoperisem în adolescență. Și totuși, am continuat să adun noi materiale și să urmăresc cu destulă atenție imensa bibliografie critică ulterioară[5].

★

În afara conferințelor și seminariilor organizate de «Centre Roumain de Recherches», refuzam invitațiile de a conferenția sau participa la colocvii. Totuși, am acceptat să vorbesc la Strasbourg. Am fost surprins de mulțimea auditoriului, și stînjenit de microfonul în fața căruia trebuia să-mi citesc textul. Dar a doua zi profesorul Georges Gusdorf, care mă invitase, a organizat un seminar mai restrîns, prilej de pasionante discuții.

Îmi spuneam mereu, cu bucurie, că îndată ce voi termina *Forgerons et Alchimistes*, mă voi putea concentra asupra cărții *Mort et Initiation*. Subiectul mă interesa de mult și adunasem, încă din Portugalia, materiale de tot felul. La *Eranos*-ul din acea vară prezentasem o lungă analiză a cîtorva tipuri de inițiere («Mystères et régénération spirituelle»). De fapt, *Mort et Initiation* ar fi constituit numai o secțiune dintr-o monografie mai vastă, în două volume: *Mythologies de la Mort*. Dar recitind și clasînd documentația, mi-am dat seama că o asemenea lucrare îmi va cere cel puțin trei, patru ani. Am hotărît atunci să mă limitez, deocamdată, la o carte de proporții modeste, dar de un interes mai general: *Mort et Initiation*.

De acea iarnă 1955 se leagă, în amintirea mea, un incident semnificativ. Într-o noapte, către sfîrșitul lui februarie, m-a trezit din somn un miros sinistru, de cadavru; negul, mare cît o migdală, pe care-l aveam, de mulți ani, la subțioara brațului drept, se infectase și sîngera, amestecat cu puroi. Ar fi trebuit operat de mult, dar tot amînam. În acea noapte n-am izbutit să adorm decît spre dimineață. Și, numai după ce mi s-a părut că înțeleg «semnificația spirituală a cadavrului». Notam în *Jurnal*: «*M-am imaginat cu brațul drept amputat, m-am văzut scriind cu mîna stîngă, salutînd cu mîna stîngă ridicată în aer. Degeaba. Imaginea „zvîrlirei" acelei părți din trupul meu care începuse să putrezească, nu mă liniștea. Și deodată mi-am adus aminte de* Mort et Initiation. *O vedeam pînă acum „din afară», ca o lucrare de erudiție și filosofie. Mă înșelam; nu înțelesesem esențialul. Inițierea e o moarte, și orice moarte, inteligent asumată, poate echivala unei inițieri. Dar „moartea simbolică" (rituală, inițiatică) nu e numai suferința, tortura, boala, etc. — ci și experiența propriului tău cadavru, reconcilierea cu acest fapt simplu, dar pe care îl uităm, că nu sîntem numai* trecători, *ci sîntem și în descompunere, și că trebuie să* acceptăm *acest cadavru care e carnea noastră, că trebuie să ne reconciliem cu* ideia *că* sîntem și asta. *Nu trebuie să ne gîndim* numai la suflet. *Ar fi prea simplu [...] Nu m-am împăcat decît acceptîndu-mă ca atare, asumînd propriul meu miros cadaveric, spunîndu-mi că și asta face parte din lume» (Fragments*, I, pp. 224 sq).

Dimineața, însoțit de Dr. Henri Hunwald, am fost la Spitalul Curie; chirurgul, coleg și prieten al lui Hunwald, m-a operat după două zile. Dar n-am știut rezultatul necropsiei decît o săptămînă mai tîrziu. Deși chirurgul mă asigurase că «*90% este sigur o tumoare benignă*», nu mă linișteam decît repetîndu-mi că regenerarea pe care o așteptam, pe care, de altfel, o cunoscusem de cîteva ori în viață, va începe *de aici*, din experiența morții[6].

★

În aprilie 1955 s-a ținut la Roma, sub prezidența lui Raffaele Pettazzoni, al VII-lea Congres Internațional de Istoria Religiilor. (Van der Leeuw murise curînd după Congresul de la Amsterdam). Am prezentat o scurtă comunicare — «Le vol magique» — care a interesat mult pe Joachim Wach[7] și alți cîțiva filosofi, dar a iritat pe anumiți «storicișți». Joachim Wach mi-a vorbit de «Haskell Lectures» de la Chicago (devenite faimoase, prin *Westöstliche Mystik* a lui Rudolph Otto); anul acesta avea să le țină F. Heiler iar pentru 1956—57 fusese propus numele meu. În afară de cele șase conferințe Haskell aș fi funcționat, din octombrie pînă în iunie, ca «Visiting professor». Evident, eram măgulit de onoarea care mi se făcuse; dar, așa cum i-am mărturisit lui Wach, nu eram sigur că voi obține viza

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

americană. Cota fixată imigranților de origină română era completă pînă pe la 1990.

Printre savanții și filosofii întîlniți la Roma se afla și E. Grassi, profesor de filosofie la München. Mi-a vorbit de colecția *Rowohlt Deutsche Encyklopädie* pe care o dirija; primele volumașe erau programate pentru toamnă, și ținea cu orice preț să-i dau o lucrare de sinteză: *Das Heilige und das Profane*, o introducere în istoria și fenomenologia religiilor, în care aș fi utilizat documentarea din *Traité*, dar concentrîndu-mă asupra cîtorva probleme esențiale: spațiul și timpul sacru, structura și funcția mitului, morfologia figurilor divine. Toate acestea în 160 pagini dactilografiate, și nu mai tîrziu de primăvara 1956... Am acceptat.

Drept onorariu pentru conferința ținută la ISMEO — *Centre du Monde, Temple, Maison* — Tucci ne asigurase două săptămîni la hotel. Am avut astfel răgazul de a vizita din nou, pe îndelete, Roma și cîteva orășele din Latium. Invitat de profesorul Carlo Diano am plecat apoi la Padova, unde am repetat conferința despre «Centre du Monde».

Pentru întîia oară din 1950, nu figuram în programul *Eranos*. Aveam toată vara liberă; puteam scrie ce mi-ar fi plăcut. În iunie, la Paris, l-am găsit pe A. Guillermou făcînd corecturi la *Forêt Interdite;* romanul trebuia să apară la începutul toamnei. Luna iulie am petrecut-o la «Casa Gabriella». Mă simțeam cu adevărat în vacanță. Mă întrebam, uneori, ce fel de «literatură» mi-ar place să scriu în cazul că *Forêt Interdite* ar fi avut succes. Într-o dimineață m-a ispitit o nuvelă, *Fata Căpitanului;* destul de scurtă, am încheiat-o în aceeași seară. Personajele principale erau doi adolescenți, o fată și un băiat, amîndoi neobișnuit de enigmatici.

Aproape toată luna august am petrecut-o la Täsch, un mic sat de lîngă Zermath, unde se aflau Alice și Roger Godel. Eram instalați într-un han modest, aproape fără vecini. Nu făceam altceva decît să ne plimbăm și să citim. Apoi, pe neașteptate, am «văzut» începutul unei nuvele și m-am apucat să scriu. Cu atîta poftă și ardoare încît umpleam între 12 și 15 pagini pe zi; uneori, aproape ilizibile, așa că eram nevoit să le descifrez și să le transcriu chiar în acea noapte. Cînd, la sfîrșitul lunii, ne-am întors la Ascona ca să asistăm la conferințele *Eranos* manuscrisul trecuse de 100 de pagini. Începusem *Pe Strada Mîntuleasa* ca o lungă nuvelă, dar pe măsură ce scriam descopeream noi episoade și nebănuite implicații. Christinel a citit manuscrisul cu entuziasm, dar și cu nerăbdare; i-am făgăduit că-l voi încheia îndată ce ne vom întoarce la Val d'Or. Am încercat, și de mai multe ori, dar mi-am dat seama că «nu merge». Am reluat povestirea vara următoare, fără succes. De atunci, am purtat cu mine manuscrisul timp de 12 ani. Am mai scris proze literare, dar n-am putut încheia *Pe Strada Mîntuleasa* decît într-o săptămînă, neobișnuit de grea (cursuri, vizite, conferințe) din noiembrie 1967[8].

*

Forêt Interdite a apărut la începutul toamnei, și în afară de un foileton al lui R. Lalou în *Les Nouvelles Littéraires* și alte cîteva recenzii, romanul a trecut neobservat. A dispărut repede din librării, și n-a fost retipărit decît după vreo 15 ani. Prietenii și unii cititori au încercat să explice cauzele eșecului: prea multe pagini (640), litera prea măruntă *(«de ce n-ați tipărit-o în două volume ?»*, îmi scria, tristă, aproape indignată, *«o admiratoare»);* prea multe personaje cu nume anevoie de reținut; îndeosebi începutul e greu de urmărit. Dimpotrivă, cîțiva critici literari mi-au mărturisit, verbal, cu dezamăgire, că *«este totuși un roman-roman, ceea ce, astăzi, vedeți...»*[9].

Cum am mărturisit-o de mai multe ori, acest eșec nu m-a deprimat. Avusesem «succes și popularitate» în tinerețe, cu primele mele romane, și într-un anumit fel, îmi era de ajuns. Dar această a doua «verificare» m-a împăcat cu hotărîrea luată: de aici înainte voi scrie numai pentru noi doi, și pentru cîțiva prieteni români.

Pe de altă parte, anul 1956 se anunța mai rodnic și mai bogat în surprize ca niciodată. În ianuarie am ținut conferințe la Universitatea din München și la Institutul de Filosofie al lui E. Grassi; la Universitatea din Frankfurt, invitat de Ad. E. Jensen, și la Universitatea din Marburg invitat de E. Benz. Am cunoscut cu acest prilej mulți scriitori și filosofi germani, printre alții pe Adorno, intrigat de interesul meu pentru gîndirea mitică...

Îndată după întoarcerea la Val d'Or, am început lucrul la *Das Heilige und das Profane*. Utilizînd, după sugestia lui Grassi, multe exemple din *Traité d'His-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toire des Religions, am reușit să termin manuscrisul în mai. Nu bănuiam atunci că această cărțulie, tradusă în 12 limbi, va deveni *best seller* în Europa, U.S.A. și Japonia; că, mai ales, va fi folosită ca *Manual* atît în colegii și universități, cît și în seminarii.

Între timp, Universitatea din Chicago mă anunțase că voi obține sigur viza de intrare, dat fiind că fusesem numit «Visiting Professor» pentru anul școlar 1956—57. După moartea lui Joachim Wach, catedra de Istoria Religiilor rămăsese neocupată. Mi se ceruse, de asemenea, titlul conferințelor Haskell și subiectele pe care le voi prezenta în trimestrele de iarnă și de primăvară 1957. Am ales pentru Haskell Lectures: *Patterns of Initiation*. În ceea ce privește cursurile, am sugerat: «Filosofia și tehnicile Yoga», și pentru ultimul trimestru, «Șamanismul în Asia și America». Subiectele erau destul de vaste și complexe, dar îmi spuneam că le voi dezvolta ținînd seama de interesele și pregătirea studenților.

Pentru că Olga insistase să particip la *Eranos*, am căutat o temă care-mi era familiară: «La vertu créatrice du mythe». Știam că pregătirea textului nu-mi va cere prea mult timp. Trebuia să-mi concentrez toată energia în redactarea celor șase conferințe despre inițiere. M-am apucat de scris la începutul verii, apoi ne-am instalat la Ascona pentru două luni. «Casa Gabriella» mi-a fost și de data aceasta de mare ajutor. În plus, prietenii noștri Christian și Marie-Louise Dehollain, își petreceau de cîțiva ani vacanțele într-o vilă vecină. Către seară înotam împreună în lac, apoi urcam pe terasa lor și rămîneam mult timp de vorbă.

După ce Christinel a terminat dactilografierea primelor patru conferințe, le-am trimis excelentului traducător Willard Trask, care tradusese deja *Le Mythe de l'Eternel Retour* și *Le Yoga*, și avea să traducă, pînă la moartea lui, în 1980, aproape toate cărțile mele de Istoria religiilor. Lucram încă la a cincea conferință cînd ne-am întors la Val d'Or. Dar n-am izbutit s-o termin...

*

Împreună cu *Mamy*, ne-am îmbarcat, la 17 septembrie, pe transatlanticul *L'Ile de France*. După o săptămînă petrecută la New York, în apartamentul lui Ionel și Lisette Perlea, am luat, pentru întîia oară, pe atunci încă celebrul, Pullman wagon-lits american, și am coborît într-o gară din Chicago în dimineața de 1 octombrie.

Ne bucurase mult descoperirea New York-ului, dar nici eu, nici Christinel nu îndrăzneam să ne mărturisim aprehensiunea cu care am privit în jurul nostru, pe peronul unei gări aproape pustii. Simțeam deja că ne aflăm într-un *alt fel* de oraș. Fără prieteni, fără rude, fără cunoștințe. Ne mîngîia doar certitudinea că în cel mult șapte, opt luni vom regăsi Parisul, și rudele, și prietenii. Nu ne puteam închipui că, numit profesor titular și șeful departamentului de Istoria Religiilor la Universitatea din Chicago, vom rămîne 27 de ani în acest faimos, enigmatic, fascinant «oraș al vînturilor», «Windy City».

Note

[1] Anunțase un volum de amintiri despre Nae Ionescu și un roman (de care ne vorbise, mie și lui Mihail Sebastian, încă de prin 1933), dar nu știu dacă s-au găsit printre hîrtiile lui.

[2] După ce l-am cunoscut, în 1950, Kerényi mă rugase să intervin pe lîngă Gustave Payot ca să-i publice traducerea franceză a ultimei cărți și pentru el, cea mai bună: *Griechische Mythologie*. L-am convins pe Payot, și cartea a apărut. Da în ultimii doi ani Olga nu-l mai invitase să conferențieze la *Eranos*, și Kerényi bănuia că aș fi influențat-o eu.

[3] În vara 1970 aveam să uit, la aeroportul din Stockholm, pașaportul USA. Devenisem cetățeni americani cu cîteva săptămîni mai înainte, și călătoream întîia oară cu pașaportul USA în loc de faimosul *titre de voyage* al apatrizilor.

[4] Cîțiva ani în urmă am avut satisfacția să citesc sau să ascult opiniile favorabile ale multor istorici ai științelor ca Joseph Needham, R. Multhauf, A. G. Debus, N. Sivin etc.

[5] Cu mare surprindere mi-am dat seama, în 1977, pregătind o nouă ediție, că umplusem un raft întreg cu monografii și articole recente, la care se adăugau cîteva dosare cu note și extrase. (Nu am îndrăznit încă să le încinerez, așa cum am făcut-o cu dosarele și notele multor lucrări, de la ediția (a) II-a a *Șamanismului* pînă la volumul III din *Histoire des Croyances*).

[6] După ce-am aflat rezultatul necropsiei, am avut un lung și curios «rêve éveillé», pe care l-am relatat mai tîrziu (cf. *Fragments*, I, pp. 234–36).

[7] Wach mi-a cerut cele două, trei pagini de concluzii și, recitindu-le, mi-a mărturisit că reușisem să demonstrez în mod concret, prin documente, *libertatea* și *transcendența* ca dimensiuni constitutive ale existenței umane. Subliniasem cîteva pagini: «Si l'on considère dans leur ensemble le „vol", et tous les symbolismes parallèles, leur signification se révèle d'emblée: tous traduisent une rupture effectuée dans l'Univers de l'expérience quotidienne. La double intentionnalité de cette rupture est évidente; c'est à la fois la *transcendance* et *la liberté* que l'on obtient par le „vol"» (cf. *Symbolism de l'ascension*, în *Mythes, Rêves et Mystères*, în special pp. 136–139). Din nefericire; Joachim Wach a murit, la Locarno, cîteva luni în urmă, în vara 1955.

[8] Tipărită în 1968, a fost tradusă în limba germană de Edith Silbermann și tipărită de Suhrkamp Verlag în 1972. *Auf der Mantuleasa Strasse* a avut destul succes; ceea ce a hotărît editorul, Siegfried Unseld, să traducă o bună

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parte din scrierile mele literare. Un detaliu semnificativ: la apariția versiunii franceze — *Le Vieil Homme et l'officier* (Gallimard, 1977) — Marcel Brion a vorbit cu entuziasm la televiziune, și cartea, epuizată în cîteva zile, a fost de atunci retipărită de mai multe ori. A fost, de altfel, primul meu «succes literar" în Franța: și deocamdată, singurul.

[9] Am notat în bună parte (cf. *Fragments d'un Journal*, I, pp. 233 sq), cîteva din observațiile pe care le-am făcut mai tîrziu în legătură cu *Forêt Interdite*.

Capitolul XXIV*

La aeroportul din Tokyo ne așteptau Joseph Kitagawa și profesorul Ishiro Hori, pe care îl cunoșteam destul de bine de la Chicago, unde prezentase în acel an «Haskell Lectures». Ni se rezervase o cameră la Dai-ichi Hotel. Deși extenuați de lunga călătorie, Hori și Kitagawa ne-au invitat în acea seară la un restaurant japonez. Am cinat în jurul unei mese scunde, așezați pe perne și serviți de *geishe*. Ritualul ne-a fermecat.

Cum congresul nostru era primul Congres internațional care avea loc, după război, în Japonia, autoritățile i-au acordat o atenție deosebită. Președintele de onoare al Congresului era, de altfel, fratele Împăratului, Prințul Mikasa, el însuși un savant, specialist în istoria vechiului Orient, și pasionat de Istoria Religiilor. În afară de cîteva fastuoase recepții (îmi amintesc mai ales de ultima, la restaurantul «Genghiz Khan», așezat într-un parc, pe o colină), congresiștii au avut la dispoziție autocare elegante și trenuri speciale pentru excursiile la Nara, Yse, Kyoto și Yokohama. Din Europa și Statele Unite veniseră un mare număr de savanți, printre care: H. Ch. Puech, Paul Demiéville, Jean Filliozat, F. Heiler, E. Goodenough. Dar erau de față și numeroși specialiști din India și Australia. Raffaele Pettazzoni, președintele «Asociației Internaționale pentru Istoria Religiilor», avea dreptate să fie mîndru de prestigiul pe care îl dobîndise disciplina noastră în ultimii ani. Dar, puțin înainte de încheierea Congresului, Pettazzoni a căzut bolnav și a fost internat într-o clinică, de unde s-a întors direct la Roma. Nimeni nu bănuia atunci că Japonia era să fie ultima lui călătorie...

Ședințele de lucru aveau loc la Universitate. N-am asistat la prea multe comunicări, preferam să stau de vorbă cu colegii noștri din India și Japonia. Mi-am citit textul despre simbolismul religios, dar n-am încurajat discuția, problema era prea complexă și, în cele 20 de minute îngăduite comunicărilor, mă mulțumisem să prezint doar cîteva aspecte.

În schimb, am avut de mai multe ori surpriza de a mă trezi antrenat în discuții la care nu mă așteptam. Îmi amintesc mai ales de o foarte interesantă comunicare despre budismul mahayana, pe care o ascultasem alături de un profesor japonez de filosofie. Îl întîlnisem cu puține zile înainte și aflasem că era un bun cunoscător al filosofiei germane, în special al lui Heidegger. Îndreptîndu-ne spre *Cafeteria*, m-a mirat mărturisirea lui: că nu înțelesese nimic din comunicare. A adăugat, însă, oarecum stingherit, că în afară de viața lui Budha, ignoră în întregime istoria și filosofia budhismului. După ce ne-am așezat la o măsuță, cu sticlele de *cocacola* în față, tovarășul meu, zîmbindu-mi politicos, și-a justificat ignoranța: ca și majoritatea filosofilor japonezi de astăzi, nici el nu vrea să-și piardă timpul cu probleme care aparțin preistoriei gîndirii filosofice sistematice, bunăoară, budhismul.

Am încercat să-l conving că greșește, dar profesorul continua să zîmbească, clătinînd sceptic din cap. În cele din urmă, zîmbetul acela politicos m-a făcut să-mi pierd răbdarea ...«*Îmi pare rău*, i-am spus ridicînd fără să vreau glasul, *dar mi-e teamă că filosofia japoneză contemporană riscă să se provincializeze. Vă forțați să gîndiți cum se gîndește azi în Germania sau în Franța. Aveți la îndemînă cea mai îndrăzneață Logică pe care a cunoscut-o lumea pînă la Hegel — logica budhistă, așa cum a fost elaborată de Nagarjuna, Vasubandhu, Dinnaga, Dharmakirti — și o lăsați exclusiv pe mîna istoricilor și orientaliștilor. Filosofii dumneavoastră nu o cunosc sau, în orice caz, nu o utilizează. Vi se pare, poate, că nu e «actuală». Dar asta dovedește că nu o cunoașteți. Căci problema lui Nagarjuna și a urmașilor lui era aceasta: să demonstreze logic că* Samsara *e iden-*

---

* Capitolul XXIII, avînd titlul *Încep să descopăr America*, a fost publicat anterior în paginile *Revistei de istorie și teorie literară*. Pentru o lectură integrală a textului *Amintirilor*, cititorul este rugat să consulte nr. 2–3/1986, pp. 237–246, din *R.I.T.L.* Capitolul XXIV a fost reprodus fragmentar în paginile *României literare*, nr. 37/1986. Întrucît îl publicăm, acum, integral, ceea ce apare pentru prima dată se tipărește cu caractere cursive. *(n. ed.)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică cu Nirvana, *că devenirea («irealitatea» cosmică) e tot una cu ființa (i.e. beatitudinea ontologică). Pe un alt plan, urmărind alt scop și utilizînd alte mijloace — filosofii Madhyamika erau confruntați cu același mister al* coincidență oppositorum *pe care îl înfruntase Cusanus. Or,* coincidentia oppositorum *ne întîmpină astăzi în unele principii de fizică nucleară (bunăoară, principiul complementarității al lui Oppenheimer), dar ni se pune din ce în ce mai insistent în întreg momentul istoric în care ne aflam: bunăoară, cum e posibilă libertatea într-un Univers condiționat ?, cum poți trăi în Istorie fără a o trăda, fără a o nega, și totuși participînd la o realitate transistorică ? În fond, problema e aceasta: cum să recunoști* realul *camuflat în* aparențe ? *Aștept de la un filosof budhist să ne prezinte o viziune* totală *a Realului».*

Cu cît treceau zilele, cu atît Christinel și cu mine ne simțeam mai fermecați. Ne cucerise de la început frumusețea și varietatea peisajelor, iar în lungile excursii cu trenul descopeream nu numai atîtea legendare orașe și centre religioase — Kyoto, Nara, Yse, dar și anumite trăsături caracteristice ale comportamentului și sensibilității japonezilor; bunăoară, pasiunea lor pentru toate creațiile Naturii, de la animale și flori pînă la stînci, lacuri și izvoare. Geniul artistic japonez părea stimulat cu predilecție de infinitele epifanii ale creativității cosmice. Aceeași estetică se putea recunoaște nu numai în pictură, în arhitectură sau în scenografie, dar și în arta aranjării florilor sau în universurile în miniatură, care sînt grădinile japoneze. Cum aveam să înțeleg mai tîrziu, după ce am vizitat atîtea temple și am asistat la ritualele shintoiste (mai ales ceremoniile de la Yse și Muntele Fuji), Natura era susceptibilă de a fi sanctificată prin «vizitele» zeilor și ale spiritelor. Sanctificare celebrată mai ales prin gesturi și dansuri rituale și prin creațiile artistice.

La Yse am cunoscut mai de aproape pe Hirai, un tînăr preot shintoist, care studiase Istoria Religiilor la Chicago cu Joachim Wach. Ne-a condus la un templu faimos, unde am admirat încă o dată grația și spontaneitatea acelor zece tinere dansatoare atașate sanctuarului. Întorcîndu-se către Hirai, un filosof american din grupul nostru i-a spus:

— Privesc templele, asist la ceremoniale și dansuri, admir costumele și politețea preoților, dar nu văd teologia implicită în shintoism.

După cîteva clipe de reflecție, Hirai i-a răspuns zîmbind:

— Noi nu avem teologie. Noi ...dansăm !...

Era, aparent, o butadă. Dar Hirai nu îndrăznise să amintească filosofului american că teologia shinto se exprimă, direct și cît se poate de *explicit*, nu în formule verbale, ci în ceremoniale și, mai ales, în dans...

În cele două seri libere, am vizitat împreună cu Evelyn și Joe Kitagawa, Zwi Werzblouski și Joseph Campbell, *Ginza*, cartierul cel mai pitoresc din Tokyo, atît de feeric luminat de nenumărate faruri și lampioane colorate. Intram uneori într-o prăvălie și, chiar înainte de a întreba de prețul unui obiect — o păpușă, un kimonou, o jucărie — negustorul ne oferea un dar. Ne bucuram de cîte ori, mulțumind în englezește, reușeam să ne facem înțeleși. Politețea, ca și, în general, conduita japonezilor, avea, desigur, o origină rituală. De aceea mă simțeam atît de neîndemînatec (de «barbar») cînd, în absența lui Joe Kitagawa, nu știam cum să mă port.

Îmi amintesc de călătoria noastră la Kyoto. Seara, Christinel și cu mine ne simțeam copleșiți de tot ce văzusem; și nu numai templele și palatele, ci și străzile, grădinile, luminile acestui prodigios oraș. În acea noapte am dormit într-un hotel japonez. Camera părea mai degrabă un apartament, despărțit prin paravane felurit și admirabil pictate, și care puteau fi deplasate după voie. Pentru întîia oară dormeam pe acele saltele înfășurate în stofe, întinse pe podea. Eram fericiți. Dar eram singuri; adică, fără Joe și Evelyn Kitagawa. De cîte ori în acea seară și în dimineața următoare, una din tinerele servante venea să ne întrebe dacă aveam nevoie de ceva, le mulțumeam ridicînd din umeri și zîmbind.

*

După încheierea Congresului am plecat cu soții Kitagawa și Joseph Campbell, spre Kobe, Fukuoka, Nagasaki și Unzen. Am petrecut o noapte la Beppu, și astfel am avut prilejul să ne îmbăiem conform tradiției balneologice japoneze. În dimineața următoare, profesorul Furuna a venit să ne conducă la Fukuoka. Ne-am oprit, pe drum, să vizităm acel faimos deal împădurit, plin cu maimuțe. Îndată ce am ajuns la Nagasaki, ne-am îndreptat spre imensul loc viran unde, cu 13 ani înainte, ex-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plodase a doua bombă atomică. Un scurt text, redactat în mai multe limbi, explica de ce această secțiune a orașului nu fusese reconstruită: ca să amintească lumii întregi apocalipsa războiului termonuclear...

La Universitatea Kyushu din Fukuoka, profesorul Furuna organizase un simpozion cu antropologul austriac Wilhelm Koppers, Joseph Campbell, Kitagawa și cu mine. Tema era: «Metodele contemporane în studiul Istoriei Religiilor». Interesul aproape patetic al savanților japonezi pentru «metodologie» mi-a amintit de studenții mei de la Chicago. Discuția a fost destul de vie, Wilhelm Koppers, deși teolog ca formație, susținea că, în disciplina noastră, accentul trebuie să cadă pe *istorie*. În ceea ce mă privește, afirmam tocmai contrariul: istoria religiilor este singura disciplină care îngăduie cercetătorului să cunoască și să înțeleagă neumăratele expresii ale experiențelor și *ideologiilor religioase*.

Pe seară, Furuna ne-a dus să vizităm ruinele fostei capitale din Fukuoka. Nu mai rămăseseră decît cîteva pietre și un plan, reconstituit de arheologi. Ne-am îndreptat apoi către un templu budhist, neobișnuit de sărăcăcios. În cele din urmă, după încă vreo zece kilometri, ne-am oprit în fața unui sanctuar shinto. Mi-am amintit multă vreme acel loc în miniatură, și acele poduri cu lanterne pe care se jucau grupuri de copii...

Inutil să evoc impresiile și întîlnirile din Kobe, Hakata și Unzen. După o săptămînă ne-am întors la Tokyo. Christinel se lupta cu o gripă, așa că am plecat singur la Sendai, unde mă invitase Hori. Distrus de aviația americană, orașul fusese reconstruit de curînd, repede și urît. Multe șosele și nenumărate străzi erau încă în construcție. M-a condus spre parc, o pădure cu arbori uriași, multiseculari. Urcăm și ne întîmpină deodată un pod svelt, suspendat peste o prăpastie neașteptat de adîncă. De pe acest pod, îmi spune Hori, obișnuiesc să se sinucidă locuitorii din Sendai. Dar vin și din multe regiuni, adăugă. O inscripție pe o placă de metal încearcă să-i salveze în extremis. «Fii cu băgare de seamă, sta scris, nu te lăsa ispitit de gesturi nesăbuite». (cf. *Fragments d'un Journal*, I, p. 261).

Hori locuia într-una din casele noi, clădite de americani și cedate în acel an Universității. Dar mie îmi rezervase o cameră la Park Hotel din Matsushima, la vreo 20 de kilometri de Sendai. Hotelul se înălța chiar pe malul oceanului. Avea o imensă grădină și un debarcader, de la care plecau bărcile cu motor pentru plimbările printre insule. Erau poate o sută de insule «*Unele nu mai mari decît o stîncă pe care abia ai fi avut loc să te odihnești. Altele de cîțiva sau cîteva zeci de metri, sau chiar mai mari, cu iarbă puțină, dar arbori din belșug. Una lîngă alta, cînd mai îndesate, cînd mai depărtate, întinzîndu-se așa cîțiva kilometri*». (*Fragments*, I, p. 260).

N-am mai uitat de-atunci zilele petrecute la Sendai, nici serile și nopțile cînd mă odihneam pe terasa hotelului din Matsushima, cu privirile pierdute printre insule și stînci. În afară de conferința și seminarul (evident, despre metodologie!) organizate de Hori, am avut prilejul să stau de vorbă cu mai mulți profesori și studenți. M-a interesat de asemenea vizita la o pseudo-șamană oarbă, Miko, pe care o angajase Hori (cf. *Fragments*, I, p. 264). Dar serile, rămas singur, pe terasa hotelului din Matsushima, încercam să-mi organizez impresiile. În ultimele săptămîni mi se părea că încep să înțeleg anumite aspecte ale geniului religios japonez. Notam în *Jurnal* principalele lui caracteristici: «*nevoia de a comunica și a fi instruit de o divinitate, sau de un spirit, provizoriu încorporat într-o ființă umană; tendința de a confrunta divinul sau sacralitatea* în concreto, *mai ales așa cum se manifestă într-o făptură vie; oroarea de abstract și de „transcendent» [...]. Sufletul japonez e pasionat de epifaniile concrete ale divinului [...]. Aș spune că e înclinat către o teologie a încorporărilor provizorii, fulgurante, ale spiritului — al oricărui mod de a fi al spiritului: zei, oameni-zei, sufletele morților, sufletele animalelor, etc. etc. Zeii sînt prin excelență călători*, vizitatori. *Totul poate fi transfigurat în Cosmos: nimic nu e nevrednic de a primi «vizita» unui zeu: o floare, o piatră, un stîlp de lemn. Universul e necontenit sanctificat printr-o infinitate de epifanii instantanee. Zeii nu se* instalează *nicăieri în lume. Spiritul se pogoară oricînd și oriunde, dar nu rămîne, nu se lasă prins în durata temporară. Epifania este prin excelență fulgurantă. Orice prezență divină e provizorie*». (*Fragments*, I, p. 267).

Cunoșteam, evident, mitologia și tradițiile religioase japoneze, precum și anumite creații specifice ale budismului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nipon, în primul rînd doctrina și tehnicile școlilor zen. Dar experiența celor patru săptămîni petrecute în Japonia mi-au îngăduit să adîncesc și să integrez cunoștințele mele livrești. După India tinereții avusesem prilejul să descopăr o altă civilizație orientală atît de diferită și totuși solidară cu creațiile spirituale ale Indiei și, în general, ale Asiei.

*

La întoarcere ne-am oprit o săptămînă în Honolulu. Hotelul nostru așezat ca multe altele, chiar pe plajă, se afla în partea nouă a orașului, construită pentru turiști. Artificialitatea ei calculată, exuberanța exotică a cartierului erau atît de evidente, încît după cîteva ceasuri nu le mai luai în seamă. Nu puteai rezista acestei nefirești transparențe a luminii Pacificului. Curînd, nu mai priveai decît lungile, nesfîrșitele valuri ale Oceanului (cu sau fără inevitabilii skieuri nautici) sau cocotierii parcă tot mai înalți și mai svelți cu cît se depărtau de plajă.

Într-o zi am traversat insula ca să găsim, într-o pădure, vila în care locuiau, de mult, sora și mama lui Joseph Campbell. Amintesc acest detaliu mai ales pentru fabulosul lui. Cu vreo douăzeci de ani în urmă, foarte tînăra soră a lui Campbell, vizitase Hawayul cu o excursie colectivă. A fost atît de fascinată, încît, întorcîndu-se la New-York a renunțat la slujba pe care o avea, și-a vîndut toate lucrurile și s-a stabilit definitiv în insulă. Nu s-a mai întors de-atunci pe continent. A reușit, însă, să-și convingă mama s-o întovărășească.

Într-o altă zi am vizitat vila pe care și-o construise Jean Charlot, în afara orașului, pe malul Pacificului. Îi admiram de mult tablourile și desenele, dar nu-l întîlnisem pînă atunci. În acea toamnă am evocat de multe ori, cu Christinel, spontaneitatea lui Jean Charlot și frumusețea soției și a copiilor, dar, mai ales, strania și fascinanta arhitectură a acestei vile, misterioasă și totodată «funcțională».

*

După nouă ceasuri de zbor, am ajuns la San Francisco. Orașul ne-a cucerit îndată ce, ridicîndu-se ceața, am îndrăznit să ne plimbăm pe străzi. Am cinat în China Town, iar a doua zi, un șofeur de taxi întreprinzător și cu imaginație, ne-a purtat, aproape trei ceasuri, prin toate cartierele și împrejurimile, pînă la Berkeley. În anii următori am revenit de mai multe ori la San Francisco, dar în amintire stăruie încă imaginea orașului așa cum l-am descoperit în acea zi de octombrie 1958.

Joseph Kitagawa primise o bursă de cercetări în Japonia, așa că ne-a pus la dispoziție apartamentul lor din Woodlawn Avenue.

Cîteva zile după instalarea noastră a avut loc la Lake Geneva, așa numita «Faculty Retreat». În fiecare toamnă, la începutul anului universitar, noi, profesorii ne adunam împreună, într-un mic hotel pe malul lacului. Petreceam două trei zile împreună, departe de familie și de studenți. În afară de cele două conferințe — urmate de lungi discuții — eram liberi. Aveam astfel prilejul de a sta de vorbă pe îndelete și, deci, a ne cunoaște mai bine.

Era prima mea experiență de acest fel; cu atît mai interesantă și mai instructivă, cu cît nu avusesem o pregătire teologică. M-au impresionat de la început amabilitatea și, în special, toleranța confesională a colegilor mei. Majoritatea aparțineau diferitelor tradiții protestante, dar erau și doi unitarieni, un israelit, un «agnostic» (= ateu ?) și un budhist (Miamoto, «visiting professor», 1958—59). Cu timpul se vor adăoga încă un profesor evreu și cîțiva catolici. Un asemenea pluralism religios, greu de închipuit într-o Facultate europeană de Teologie, suscita interminabile dialoguri și asigura autenticitatea colaborării dintre diferite departamente.

Decanul mi-a sugerat să țin o conferință din care să reiasă «specificitatea» Istoriei Religiilor și eventuala contribuție a acestei discipline la problematica teologiilor contemporane.

Am vorbit despre «Prestigiile mitului cosmogonic». Mi se părea că exemplele și interpretările pe care le prezentam alcătuiau un excelent prilej de a reevalua înțelegerea Creației în cadrul religiilor biblice.

Discuția a fost destul de interesantă, colegii mei descopereau uimiți sacralitatea și aderența conceptuală a religiilor arhaice și orientale[1].

N-am uitat multă vreme acele zile glorioase de octombrie, pădurile de aramă și lacul sumbru, pe malul căruia îmi plăcea să mă plimb cu noii mei prieteni: Jaroslav Pelikan, Robert Grant, Nathan Scott. Sentimentul că sîntem «liberi», fără program, că putem prelungi discuțiile pînă după miezul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nopții, era, pentru noi toți, surprinzător de stenic. Ne-am întors în Chicago ca după o lungă vacanță.

*

Am fost fericiți în cele șapte luni cît am locuit apartamentul prietenilor noștri, Evelyn și Joe Kitagawa. Toamna aceea și iarna 1959, au trecut mai repede decît mă așteptam. În afară de cursuri și seminarii, am fost confiscat de nenumărate obligații: conferințe, articole pe care le făgăduisem, pregătirea unei noi ediții corectată și considerabil adăogită, a cărții Le chamanisme, *pe care o traducea Willard Trask. De curînd apăruse* Yoga: Immortality and Freedom, *tradusă de același autor. Era a patra lucrare publicată în englezește și, datorită, probabil, subiectului, a avut un neobișnuit succes de librărie.*

Către sfîrșitul iernii mi-am dat seama că trebuie să întrerup lucrările în curs. Gîndul mi-era la Zalmoxis și la religiile Geto-Dacilor. Cîteva săptămîni am recitit și completat documentarea pe care o adusesem cu mine. Apoi, într-o noapte, am redactat articolul *Les Daces et les loups*. Era primul capitol din cartea *De Zalmoxis à Gengis-Khan*. În anii următori am scris studiile despre miturile cosmogonice în România și Europa răsăriteană, despre legenda lui Dragoș Vodă, despre balada *Mioriței* și folclorul religios românesc și cartea a fost publicată de Editura Payot în 1970. Deși nu-mi dam seama, revenirea periodică la cercetarea tradițiilor spirituale românești era, într-un anumit fel, un mijloc de a-mi păstra identitatea în *the metting tot* al Statelor Unite.

Apoi, pe neașteptate, m-a cuprins dorul de literatură. Nu mai scrisesem românește, de cînd întrerupsesem *Pe strada Mîntuleasa*, cu patru ani în urmă. În martie am compus, repede, două scurte nuvele. Dar n-am îndrăznit să încep *La Țigănci*, al cărui subiect mă obseda mai de mult. Trebuia să pregătesc cursul pe care făgăduisem să-l predau la Jung-Institut din Zürich și conferințele *Eranos*.

La 13 mai eram la Paris. Sibylle ne găsise un mic apartament în rue de Yvette. Abia am avut timp să reîntîlnim prietenii. Cîteva zile în urmă ne aflam la Meilen; Directorul Institutului, Dr. Franz Riklin ne invitase să locuim în vila lor. Subiectul cursului era mitologiile și riturile inițiatice. Am insistat asupra tradițiilor societăților arhaice și orientale. Am reluat, evident, problemele discutate în Birth and Rebirth, *dar pentru că mă adresam unui public constituit în primul rînd din jungieni, am stăruit asupra elementelor care ar putea folosi în practica lor profesională. Am avut prilejul să cunosc o seamă de elevi ai Institutului, și să reîntîlnesc pe Jolanda Jacobi, Anielle Jaffe și Marie-Louise von Franz. De la Anielle Jaffe am aflat că Jung îi dictează* Autobiografia; *mai precis el îi povestește și ea scrie, el revede apoi textul, corectează, reface și amplifică.*

În după amiaza de 6 iunie am stat de vorbă cu Jung, aproape un ceas și jumătate în grădina locuinței lui de la Kusnacht. Nu-l mai văzusem de vreo cinci ani, și cum notam în Jurnal (Fragments, *I, p. 273) mi s-a părut aproape neschimbat, era însă mai slab și umbla sprijinindu-se în baston. Cu cîteva zile mai înainte îl vizitase Paul Mus și îi explicase originea și istoria caracterului chinez* tao. *Toate acele detalii tehnice îl pasionaseră și mi le-a rezumat cu încîntare. La un moment dat a început să-mi vorbească despre sensul numerelor la «primitivi». Evocînd amintiri din călătoria lui în Africa, a pronunțat, foarte serios, cîteva cuvinte* swor, hili, *cu intonațiile diferite, semnificînd «cinci», «multe», «foarte multe».*

Dar la răstimpuri mi se părea că ghicesc o urmă de amărăciune. Vorbind despre structura experiențelor mistice, îmi mărturisește că medicii și psihologii «sînt prea stupizi și prea inculți» ca să înțeleagă asemenea fenomene.

Regăsesc verva care mă impresionase în primele noastre conversații din vara 1950. Totuși Anielle Jaffe și ceilalți din jurul lui mi-au mărturisit că Jung obosește repede și nu poate primi multă lume în aceeași zi. Aflasem, de asemenea, că nu se mai interesează de therapii și cazuistică, nu mai citește pe teologii contemporani, dar e tot atît de pasionat de teologia patristică.

Nu l-am mai revăzut de atunci. Jung a murit, senin și împăcat, la 6 iunie 1961.

★

Primisem la Meilen primul număr din revista Antaios, *și am fost surprins și, evident, flatat — văzînd pe copertă numele directorilor: al meu și al lui Ernst Jünger. A doua zi după vizita la Küsnacht, Ernst Jünger a venit din Germania și Philippe Wolf, secretarul revistei, de la Berna, și am dejunat toți*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trei într-un restaurant pitoresc, pe o colină, deasupra Lacului. Trebuia să discutăm sumarul numerelor următoare și, în ce mă privește pe mine, să sugerez nume de eventuali colaboratori atît din Europa, cît și din Statele Unite. Ca de obicei, am fost impresionat de tinerețea, verva și erudiția lui Ernst Jünger.

La 9 iunie ne-am reîntors la Paris. Am regăsit cu încîntare micul nostru apartament din rue d'Yvette. Într-o cămăruță îngustă, cu ferestrele deschise către un zid galben-cenușiu, mi-am adus o măsuță, cam șubredă, ca să pot scrie. (De abia după ce am părăsit apartamentul, am aflat că în odăița aceea, doar cu o săptămînă înainte de sosirea noastră, se sinucisese cu gaz un student). La 15 iunie am început să scriu nuvela La Țigănci. Lucrînd optnouă ceasuri pe zi, am reușit s-o încheiu și s-o transcriu la 5 iulie. Christinel a citit-o în aceeași seară. Emoția și entuziasmul ei mi-au confirmat certitudinea că La Țigănci marchează începutul unei noi faze a creației mele literare.

★

Către mijlocul lui iulie ne-am îmbarcat în mașina lui Sibylle și după trei zile am ajuns la Ascona. Cînd am descoperit, printre arbori și vile, Lago Maggiore, am avut impresia că o întreagă perioadă, atît de fericită, din viața noastră, se apropie de sfîrșit. Notam în Jurnal: «Christinel, vorbind azi dimineață, la telefon, cu Olga, fusese impresionată de slăbiciunea și oboseala care i se ghiceau în voce. Într-adevăr, cînd Olga ne întîmpină în pragul «Casei Gabriella», cu greu ne ascundem surpriza. A slăbit 15 kilograme și îi tremură mîinile. Șase luni a zăcut bolnavă de gălbenare după ce, în ultimii doi ani, suferise de urmările unei gripe asiatice. Întristați că, pentru prima dată din 1952, nu găsim în camera noastră florile pe care le așeza Olga cîteva ceasuri înainte de sosirea trenului» (Fragments, I, p. 280). În cele trei săptămîni, cînd am locuit în «Vila Gabriella» ne-am convins că sănătatea Olgăi era cu adevărat zdruncinată; cu mari eforturi, izbutea uneori să rămînă alături de noi la masă, deși nu mînca aproape nimic.

Nu redactasem decît în parte conferința despre mișcările mesianice în societățile primitive contemporane. Ca să-mi completez informația, m-am strămutat o săptămînă la Fribourg, unde se află faimosul institut Anthropos. Lucrînd (cum îmi plăcea să spun) «ca pe vremea tinereții mele», am izbutit să scriu ultimele pagini cîteva ceasuri înainte de a ține conferința. Ca de obicei, sala Eranos era arhiplină. Și, tot ca de obicei, discuțiile, începute în acea după amiază, s-au prelungit pînă către miezul nopții.

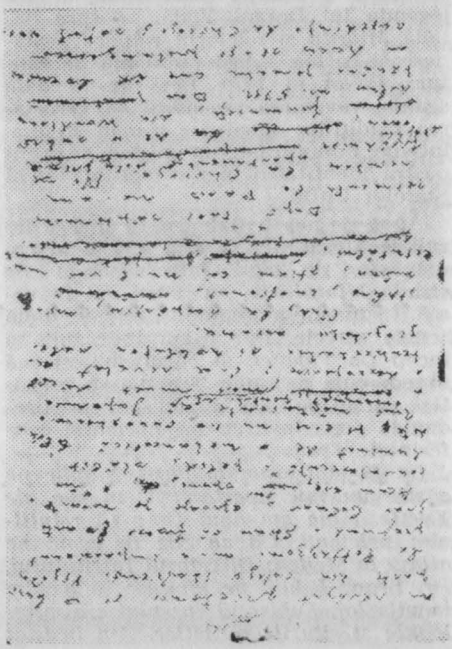
Adevărata «vacanță» am avut-o în Italia. De data aceasta ne-am îngăduit să rămînem patru zile la Florența. Am luat apoi autobuzul «Fiat» spre Assisi, Perugia, Siena și Roma. În săptămîna petrecută la Roma, am revăzut prietenii și o bună parte din colegii italieni. Vizita la Pettazzoni m-a impresiont profund. Știam că fusese foarte grav bolnav, aproape pe moarte. Acum era, îmi spune «în convalescență»: palid, slăbit, luminat de o melancolică blîndețe, pe care nu i-o cunoșteam. Îmi mărturisește că Japonia a însemnat pentru el mai mult decît o descoperire: i-a revelat autenticitatea și noblețea religiozității asiatice.

Cînd, la despărțire, mi-a strîns emoționat mîna, știam că nu-l voi mai reîntîlni.

★

După trei săptămîni petrecute la Paris, ne-am reîntors la Chicago. Ni se făgăduise apartamentul de la primul etaj în casa de sobră frumusețe din Woodlawn Avenue nr. 5311.

Dar tînăra pereche care îl locuia a decis să-și prelungească reședința la



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Chicago; soțul voia să-și ia doctoratul. Meadville Theological School ne-a pus, provizoriu, la dispoziție, mansarda acelei cochete căsuțe, cunoscută sub numele de Coach House, pentru că o jumătate de secol în urmă, adăpostise nenumărate și elegante trăsuri și gabriolete ale proprietarului. «Provizoratul» s-a prelungit aproape patru ani. Tînărul nu izbutea să-și încheie teza de doctorat, iar noi țineam cu orice preț să ne mutăm în apartamentul din Woodlawn Avenue.

Cînd ne-am instalat în *Coach House* aveam un pat, o canapea, o masă de bucătărie, dulapuri și o parte din obiectele indispensabile: scaune, veselă, etajere. Dar, curînd, Christinel avea să completeze mobila, reușind chiar să cumpere cîteva covoare. Pînă la plecarea noastră la Paris, la începutul verii, aveam destule lucruri ca să ne putem instala la Woodlawn Avenue.

Biroul meu se afla peste drum de *Coach House*, la Meadville. Îmi sosiseră de la Paris cîteva lăzi cu cărți și manuscrise. Dispuneam acum de toată documentația indispensabilă cursurilor și seminariilor[2]. Restul cărților și revistelor se aflau în bibliotecile Universității, una din ele instalată chiar la Meadville. În noiembrie am completat și pus la punct manuscrisul conferințelor *Eranos*. Apoi a urmat colocviul organizat de Roger William Fullornig; am vorbit despre «Sacrul și istoria religiilor» provocînd reacții diverse și pasionante. Într-adevăr, în fața unui public alcătuit aproape în întregime din teologi, am încercat să arăt importanța Istoriei Religiilor în *cultura* și chiar în *politica externă* contemporană americană. Am stăruit și asupra faptului că astăzi, cînd Asia a reintrat în istorie și societățile «primitive» sînt pe cale de a-și cuceri independența, cercetarea și înțelegerea corectă a concepțiilor religioase care structurau aceste civilizații exotice constituie o necesitate de ordin politic. Diplomații, economiștii și tehnologii trimiși în misiune în țările asiatice, și mai ales în fostele colonii europene, trebuiau inițiați în prealabil, și nu numai de misionari și antropologi.

Dar în acei ani funcționau doar cîteva catedre de Istoria Religiilor la Universitățile Americane[3]. *Pe de altă parte, deși se constituise de curînd Asociația profesorilor interesați de Istoria Religiilor, nu exista nici o revistă de specialitate, deși apăreau multe și uneori excelente periodice consacrate problemelor teologice și sociologiei religiilor. Împreună cu colegii mei Kitagawa și Charles Long am hotărît publicarea revistei* History of Religion, *pe care University of Chicago Press a acceptat s-o editeze. Astfel că în iarna 1960 am început să ne adresăm unui număr de specialiști europeni, cerîndu-le colaborarea. Cum în septembrie 1960 avea loc Congresul Internațional de la Marburg, ne-am propus să prezentăm, dacă nu primul fascicol de 160 de pagini, cel puțin macheta și sumarul revistei*[4].

Iarna și primăvara 1960 am consacrat-o articolelor pentru *History of Religion și revizuirii traducerilor engleze a cărților* Images et Symboles *și Rêves,* mythes et mystères. *N-am reușit, totuși, să încep cărțulia* Myth and Reality *pe care i-o făgăduisem lui Ruth Nanda Anshen, pentru colecția ei «World Perspectives».*

★

Conform tradiției, John Net întrunea la cină, de două ori pe lună, membrii comitetului on Social Thought. De cele mai multe ori era invitat un artist sau un autor străin. Astfel am cunoscut pe Chagall, pe Jacques Maritain, Julian Huxley, Jean Hipolytte, pe nepotul lui Charles Darwin și mulți alții. «Committee on Social Thought» continuă cu succes tradiția inaugurată cu mulți ani în urmă: tradiția «dialogului» dintre feluritele orientări și creații culturale de pe ambele țărmuri ale Atlanticului.

★

Cursurile despre India și despre religiile mediteraneene mă pasionau, dar nu eram prea mulțumit de documentarea pe care o puneam la dispoziția studenților. Evident, le recomandam cele mai bune și mai recente monografii, dar nu eram sigur că vor avea timp să le citească pe toate. Pe de altă parte, voiam cu orice preț ca fiecare student să cunoască măcar o parte din textele originale, în cele mai bune traduceri accesibile. M-am hotărît atunci să fotocopiez un număr de himnuri vedice, de fragmente din Brâhmans *și din* Upanishade. *Selecția pentru cursul despre religiile mediteraneene era, evident, mai complicată. Am ales fragmente din Homer, din Hesiod și Herodot, o seamă de tablete orfice și diferite texte tardive. Totalul nu trecea de 50—60 de pagini, și astfel eram sigur că textele vor fi într-adevăr meditate de toți studenții.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Evident, existau cîteva antologii, dar cum nu-mi plăcea să repet cursurile și în fiecare trimestru alegeam alt subiect, am hotărît să alcătuiesc, cu timpul, propria mea antologie, în care textele erau clasate pe teme: cosmogonii, tipuri de divinități, specii de sacrificiu, rituri de inițiere etc. Astfel am început să adun și să clasez documentele care, mulți ani în urmă, vor fi editate în volumul From Primitives in Zen *(1967).*

Dar pe neașteptate, într-o noapte din acea iarnă m-au trezit dureri neobișnuit de severe în umeri și în brațe. N-am putut închide ochii pînă dimineața. Singura poziție mai suportabilă era să stau înțepenit în fotoliu cu amîndouă brațele ridicate. A doua zi a venit să mă vadă d-rul Le Roy; la început a crezut că e vorba de un atac de gută, dar curînd a identificat o criză acută de arthrită. De atunci am fost nevoit să înghit șase pilule de aspirină pe zi. Uneori durerile deveneau suportabile și atunci, cu mare greutate, puteam lucra cîteva ceasuri. Din acea iarnă, și pentru mulți ani, cărțile și studiile pe care le pregăteam și-au întîrziat apariția.

★

În nopțile cînd durerile arthritice se întețeau, lecturile mele favorite au fost biografiile lui Goethe și *Conversațiile* cu Eckermann.

Aflînd, la începutul lui ianuarie, de moartea lui Pettazzoni, am fost ispitit să-i recitesc cărțile. La răstimpuri aveam surprize care îmi dădeau curaj. Vasques, directorul Institutului de filosofie din Mendoza, și «Visiting Scholar» pentru șase luni, nelipsit de la cursurile mele, mi-a vorbit despre «admiratorii» mei din Argentina. Vasques se pregătea să scrie o carte despre «gîndirea mea filosofică»; în fond, îmi repeta, eu sînt, înainte de toate, un filosof care își neglijează vocația. Încerc să-mi camuflez gîndirea personală sub masca erudiției. Dar, adăuga, în Argentina nimeni nu se mai lasă păcălit de această camuflare. Mă apăram cum puteam; deocamdată, i-am spus, *trebuie* să închei operele «de erudiție». Se vor vedea mai tîrziu interesul și originalitatea lor filosofică. În fond, am adăugat, «camuflajul» acesta făcea parte din tradiția filosofică occidentală (i-am amintit cîțiva autori medievali).

La sfîrșitul iernii am recitit, cu încîntare, pe Nietzsche. Alternam lectura cu *Faust II*. Studenții cursului despre «omul istoric» păreau fascinați, mai ales pentru că reveneam mereu asupra exemplelor grecești.

Am fost surprins primind în acea primăvară o teză de licență de la North-Western University. Tînărul autor, Guy Welbun, discutînd *Mircea Eliade's Image of man* încerca să prezinte *An Anthropology by a Historian of Religions*. Era prima lucrare universitară despre concepțiile mele. În anii următori tezele de doctorat s-au înmulțit, atît în Statele Unite, cît și în Europa.

Auzeam, la răstimpuri, că unii filologi nu sînt de acord cu metoda mea: îmbrățișez prea multe domenii și este imposibil să le aprofundez pe fiecare în parte. Argumentul părea convingător, dar se întemeia pe o confuzie. Întocmai cum i s-ar fi reproșat unui biolog care studiază biologia insectelor că nu cunoaște *toate* speciile de coleoptere, de himenoptere și de lepidoptere (Asemenea rezerve au continuat să fie repetate în anii următori. Am încercat să-mi justific poziția metodologică într-o serie de articole, dar nu sînt sigur că mi-am convins criticii)[5].

Vorbindu-le într-o zi studenților despre necesitatea de a descifra straturile *și* morfologia *unui fenomen religios (bunăoară inițierea) am început lecția afirmînd că «nu se poate concepe Darwin înainte de Linnaeus». Cu alte cuvinte n-a fost posibilă înțelegerea* originei *și* evoluției *speciilor — adică a «Istoriei» creațiilor biologice — înainte de descoperirea* morfologiei. *Compararea celor două sisteme morfologice — cel zoologic (sau vegetal) și cel istoric — religios — arată că sînt mai puține diferențe între un mit african și unul australian, decît sînt între două specii de coleoptere sau himenopetre. Și cu toate acestea naturalistul vede că ele fac parte din aceeași categorie: cea a insectelor. Evident, altul e contextul biologic al unui fluture, altul al unei muște sau furnici. Întocmai cum, în Africa sau Australia, e vorba de contexte culturale diferite.*

★

Către sfîrșitul lui martie Jean Gouillard îmi anunță moartea lui Gustave Payot. O așteptam amîndoi de cîțiva ani. De mult părea Payot pierdut: figura i se descompusese, slăbise enorm, abia mergea; trupul i se înclina ușor pe dreapta, parcă ar fi fost gata să cadă. Vara trecută cînd l-am căutat la Editură, nu l-am găsit; mi s-a spus că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu vine decît un ceas, două, dimineţile...

Încă un contemporan al debutului meu parizian pe care îl pierdeam. A rămas în amintirile mele aşa cum era: un personaj balzacian. Avariţia lui, simţul lui de afaceri, agresivitatea lui (cînd îţi spunea, la primele întîlniri, că e surd, aveai impresia că te va lua la bătaie...), micile lui manii (suferea cumplit cînd unii din colegii lui, editori străini, îl trăgeau pe sfoară cu cîteva sute de franci). Dar nu voi uita niciodată curajul lui de a tipări în cinci ani, Traité, Le chamanisme *şi* Le Yoga, *prin care reuşisem să mă fac atît de repede cunoscut ca istoric al religiilor.*

Crizele de arthrită se înteţeau, în pofida celor 6—7 pastile de aspirină pe zi. Au fost nopţi cînd, incapabil să-mi ridic braţele, am fost nevoit să scriu pe genunchi. Eram îngrijorat, dîndu-mi seama că nu izbuteam să închei conferinţa pentru Harvard, nici să încep cărţulia *Myth and Reality*. În acea teribilă iarnă şi primăvară 1960, cînd mă întrebam dacă sănătatea îmi va îngădui să sfîrşesc tot ce începusem, am primit cîteva scrisori care mi-au dat curaj. Un psihanalist german, G. R. Heyen îmi scria că *Images et Symboles* îl ajutase să înţeleagă, *în sfîrşit*, funcţia simbolului. Despre *Naissances mystiques (Birth and Rebirth)* etnologul Alfred Métram îmi mărturisea: *«Comme précisemment, je n'ai su ce qu'il fallait de plus admirer: de la lucidité de votre exposé, ou de votre étonnante érudition. Comment faites-vous pour vous tenir en courent de tant de publications sur tant des régions diverses? En ce qui concerne l'Amérique de Sud, rien d'important ne me semble vous échapper, et Dieu sait si cette littérature est difficile à maîtriser».* Iar faimosul critic Northrop Frye, pe care aveam să-l întîlnesc curînd la Harvard, îmi scria entuziasmat de *Forgerons et Alchimistes*[6].

Între 23 şi 26 aprilie am fost la Cambridge, găzduit la Hotel Continental. Northrop Frye a deschis simpozionul despre *Myth Today*, iar a doua zi, duminică, mi-am ţinut într-un amfiteatru aproape plin conferinţa despre «Myths of the beginnings and myths of the end». L-am cunoscut în sfîrşit pe Northrop Frye, şi am stat mult de vorbă cu A. D. Nock, Roman Jakobson şi alţi savanţi pe care aveam să-i revăd, tot la Cambridge, în anul următor. După cîteva zile mă aflam la South Bent, la colocviul «Christian Culture».

Acceptasem invitaţia mai ales ca să-l întîlnesc pe Charles Dawson. Aflasem că citise cu mult interes *Traité* şi *Le Myth de l'Éternel Retour* şi aşteptam emoţionat convorbirea pe care mi-o făgăduise unul din organizatorii colocviului. Dar n-am avut acest noroc. Tăcerea serafică a lui Dawson mi-a amintit de tăcerile lui Lucian Blaga.

*

La mijlocul lui iunie am petrecut cîteva zile la Elison Bay, conduşi de Harriet Platt. Revedeam acolo săli şi vile pe malul Lacului după doi ani, dar mi se părea că trecuse mult mai mult. Începeam să simt altfel America. Ştiam că legea imigraţiei îmi îngăduie să mai rămîn pînă în vara următoare, 1961. După aceea trebuia să ne întoarcem pentru doi ani în Franţa şi să reintrăm în Statele Unite cu o nouă viză, permanentă, de imigrant. Eram amîndoi fericiţi. Am fi pus capăt peregrinărilor de fiecare vară şi aş fi putut lucra mai cu spor. Dar destinul hotăra altfel.

Note

[1] Mulţi ani în urmă — cînd am condus împreună un seminar interdisciplinar (Teologia sistematică şi Istoria Religiilor) Paul Tillich era fascinat de meditaţiile şi discuţiile provocate de asemenea comparaţii între religiile cosmice şi tradiţiile biblice.

[2] În acea toamnă am ţinut un seminar despre metode noi în Psihologia Religiilor, şi un curs despre religiile indiene de la Rig Veda de Upanishade. Iarna am prezentat religiile mediteraneene.

[3] Cinsprezece ani în urmă numărul lor se ridicase la 25, aproape toate ocupate de foştii noştri studenţi, care-şi obţinuseră doctoratul la Universitatea din Chicago.

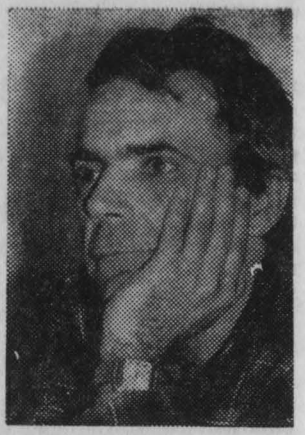
[4] Fascicolul apărut în ianuarie 1961, se deschide cu articolul meu introductiv *History of Religions and New Humanism.*

[5] Am avut totuşi satisfacţia să citesc în cartea profesorului George P. Grant, *Philosophy in the Mass Age* aceste cîteva rînduri: *I must express my profound dependance on the work of Mircea* Eliade. Profesor Eliade seems to me unique among *modern scholars of religion not only in his grasp of the facts, but alos in his philosophical and theological wisdam»* (p. 126).

[6] *«I never expected, to meet any writer who could till me with the same sense of fresch discovery that Frazer did in my early student days but I Mekonad without. M. Eliade. What is so amazing is not the breath of Your erudition,* but its unity: the consistency with which you can make alchemy, yoga, primitive religions beliefs and so many other things come together and form, a pattern».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nicolae Manolescu



ISTORIA CRITICĂ A LITERATURII ROMÂNE

Preambul

Textul care urmează reprezintă primul capitol (POEZIA) din prima parte (LITERATURA MEDIEVALĂ) a unei ISTORII CRITICE A LITERATURII ROMÂNE la care lucrez în momentul de față. Titlul ar trebui să spună două lucruri: 1) că e vorba de o analiză a operelor, a formelor și stilurilor, fără biografii și fără, în general, acea latură instituțională a fenomenului artistic, care, indispensabilă pentru istoria culturii, poate fi pusă între paranteze (deci nu propriu vorbind ignorată) într-o istorie care are scopuri critice; și 2) că e vorba de o analiză care, personală în intenție, încearcă nu numai să țină seama de analizele anterioare, dar și să le discute critic, ori de cîte ori e cazul, pornind de la o premisă (absentă, în mod suprinzător, din majoritatea istoriilor cunoscute mie) formulată magistral de Montaigne: *«Il y a plus affaire a interpréter les interprétations qu'a interpréter les choses, et plus les livres sur les livres que sur autre subject: nous ne faisons que nous entregloser»*. Capitolul următor (proza medievală) va fi împărțit, pentru înlesnirea publicării, în patru secvențe, care vor apărea în numere diferite. Bibliografia, simplificată, conține exclusiv edițiile din care se citează, de obicei cele critice, acolo unde acestea există. Îi sînt recunoscător lui Nicolae Florescu că a dorit ca *Istoria critică* să vadă lumina tiparului cu un ceas mai devreme. Îmi vin în minte cuvintele lui Miron Costin: *«Biruit-au gîndul să mă apuc de aceasta trudă [...] Eu voi da seamă de ale mele, cîte scriu»*.

Partea I: LITERATURA MEDIEVALĂ

Capitolul I: POEZIA

«Orice cultură începe cu un miracol al spiritului: limba». (Jakob Burckhardt)

Limba. Tradiție cultă și tradiție populară. Harta influenței folclorului

Un contemporan mai puțin cunoscut al primilor Văcărești, Ioan Cantacuzino, își pune, într-o *Răsuflare* întrebarea cu privire la rolul limbii în poezie:

«Limba noastră prea puțină
Nu-i a nimui proastă vină,
Căci însoață rău cuvîntul
În pîrlejul ce dă gîndul.

Mai cu vreme, și cine știe,
Prisosire poate să vie.
Că scriitorii împodobesc
Limba, patria-și slăvesc».

Legătura între creșterea limbii prin poezie și cinstirea patriei o face, în același sfîrșit de veac XVIII, și Ienăchiță, în celebrul lui catren testamentar:

«Urmașilor mei Văcărești !
Las vouă moștenire
Creșterea limbii românești
Ș-a patriei cinstire !»

Pînă la Eminescu, cel căruia limba veche îi va apărea, dar din rațiuni polemice, înțeleaptă și bogată ca un fagure de miere, atitudinea obișnuită a poeților români a fost de a se plînge de insuficiența instrumentului lingvistic. Fiecare generație a luat-o de la capăt cu această plîngere și cu angajamentul de a îndrepta lucrurile. Pînă tîrziu, în secolul XIX, întîlnim poeți care se simt datori să reformeze limba, pornind, ca Eliade, de la gramatică spre a se ajunge la utopii filosofice. Primele mari opere poetice lasă să se vadă, toate, efortul considerabil de prelucrare a limbii: Dosoftei, Budai-Deleanu, Eminescu. Este ca și cum fiecare poet ar considera

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că ceea ce s-a făcut înaintea lui nu e de ajuns. Nici unul nu pare să aibă sentimentul tradiție[1] în materie de limbă poetică. «*Pilda lui Costin și a lui Dosoftei n-a făcut școală, și în afara stihurilor la stemă, multă vreme bătaia versului nu se mai aude*», scrie G. Călinescu (1982, p. 49). Chiar dacă afirmația nu e riguros exactă, trebuie să admitem că Văcărești nu par să aibă idee de poezia românească scrisă mai înainte. Tradiția cultă autohtonă se pierduse.

O chestiune importantă este aceea de a ști de ce continuitatea n-a fost asigurată de către tradiția populară. Motivul principal constă în faptul că abia pașoptiștii, împreună cu întreg romantismul european, descoperă valoarea literară a folclorului. Înaintea lor, folclorul nu se constituise ca model artistic. Dovadă, între altele, atitudinea ambiguă a lui Budai-Deleanu și a școlii Ardelene în această privință. Pînă la romantici noțiunea de *literatură* populară nu prezintă încredere. Poeziile ori basmele amuzau, erau divertisment pentru oameni neșcoliți, dar scriitorii de la 1800 voiau altceva și-și căutau modelele în altă parte. Așa se explică de ce, atestat din cele mai vechi timpuri, folclorul n-a putut oferi acea garanție de continuitate, atît de necesară, mai ales în condițiile tulburi ale epocii fanariote. A trebuit să mai treacă timp pînă cînd Alecu Russo să-și dea seama că «*poezia poporală*» este «*întîia fază a civilizației unui neam ce se trezește la lumina vieții*» și totodată o «*arhivă a popoarelor*» (1967, p.267-268). Convietuirea cu operele populare — începută de prin secolul XI, cînd legenda Sfîntului Gerard, episcop de Cenad, reține cîntecul nocturn de jale al unei femei care învîrtește rîșnița, și urmată pe toată durata Evului Mediu prin prezența versurilor și a poveștilor în împrejurările cele mai diferite ale vieții oamenilor (Mihai Pop, în *Istoria literaturii române*, 1964, p.13) — n-a putut însemna prea mult pentru literatura cultă, în absența conștiinței acestui titlu de noblețe istorică. Nu trebuie să ne inducă în eroare felul nostru de astăzi de a vedea lucrurile. Oamenii de odinioară aveau altă perspectivă asupra lor. «*Va să zică, iată cum s-a produs poezia la noi*, afirmă N. Iorga în *Introducerea sintetică* (1985, p.17): *cîntecul bătrînesc de la Curte, cîntecul epic, alături de cîntecul ciobănesc, țărănesc, însoțind actele vieții obișnuite, ale vieții țăranului*». E foarte probabil că aceasta a fost geneza poeziei populare, însă, dacă ne referim la aceea cultă, constatăm că ea a mers pe o cale paralelă și a fost conectată, din capul locului, la alte surse. O rațiune a acestei situații ne face să bănuim constatarea aceluiași Iorga (idem, p.8), cînd susține «*că anumite necesități* [...] de *ordin practic au trebuit totdeauna să creeze într-un moment o literatură care* nu este scrisă *și* nu este proză». Se începe totdeauna astfel, precizează istoricul. Faptul că poezia populară este orală și nu scrisă constituie explicația apariției și dezvoltării paralele a celor două tradiții de artă. Primii noștri poeți din secolele XVI sau XVII și-au căutat, ca și cei de la 1800, modelele într-o literatură scrisă, chiar dacă aceea era slavonă ori latină, și nu în folclorul românesc, pe care, cunoscîndu-l cu siguranță, l-au folosit doar accidental. Există o deosebire radicală între scriitură și oralitate și era foarte natural ca acești dintîi poeți să vrea să fasoneze limba română în funcție de un cod scriptural, fie el și străin de spiritul acestei limbi, decît să apeleze la acela folcloric, care era oral. Nu s-a insistat niciodată destul pe această deosebire și pe ideea că scrisul face literatura cultă la fel cum tonul face muzica.

Rarisime, prin efectul legii de mai sus, în vremea veche, și, în fond, cu totul întîmplătoare, atingerile dintre poezia cultă și aceea populară au devenit frecvente în romantism, atunci cînd folclorul a fost cules prima oară, și au persistat în întreaga poezie modernă și postmodernă. Studiind aceste atingeri, putem stabili o interesantă hartă istorică a raporturilor dintre folclor și poezia cultă. În secolele XVII și XVIII, la Dosoftei și la autorii așa-ziselor cronici versificate singurul model activ pare să fie acela prozodic: dincolo de metrică (versul trohaic de 6-8 silabe) și de rima în general împerecheată, nu e nimic semnificativ de relevat. Și încă! L. Galdi, care s-a ocupat de acest aspect, a atras atenția că ori de cîte ori Dosoftei folosește hexasilabul trohaic atît de popular în sonoritatea lui, aceleași picior apare și în versiunea poloneză a lui Kochanowski a psalmilor (1971, p.82). Să fie o coincidență? Să fi avut poetul român în același timp două modele, unul intern și popular, altul extern și cult? Greutatea de a răspunde nu e diminuată prin împrejurarea că exclusiv psalmii de șase și de opt silabe din *Psaltirea* lui Dosoftei au pătruns ulterior în folclor: semănînd cu cîntecele de stea, ei au fost crezuți populari de Anton Pann, care i-a cules în *Versurile muscești* din 1830. Această confuzie dovedește cel mult că respectivul gen se purta în folclorul secolului XIX, nu și (deși e posibil) că Dosoftei însuși s-a inspirat din el, cînd și-a compus opera. Lui Miron Costin îi era cunoscut vicleimul, care însă, ca și cîntecele de stea, are origine bisericească și cărturărească relativ recentă, mai vechi fiind colindele, doinele, cîntecele de lume, descîntecele și cîntecele bătrînești. La Văcărești și la Conachi constatăm, un secol și mai bine după Dosoftei și Costin, influența preponderentă a cîntecului de lume. Spre deosebire de doină, cu care este înrudit, acesta apare în medii orășenești și pe la curțile boierilor, fiind ocazionat de petreceri. Pus pe muzică de lăutari (în Ardeal li se zice ceterași), el are subiect erotic, ca și doina, numai că îmbibat de motive culte, ce merg de la Horațiu și Ovidiu pînă la trubaduri și Petrarca, și de o puternică lascivitate, care e, în același timp, aceea turcească, de harem, și aceea galantă și prețioasă din pastoralele și idilele neoclasice europene. Treptat,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîntecul de lume ia locul doinei, pe măsură ce se dezvoltă viața de tîrg; mai mult, satele însești încep să-l prefere, folclorul rural devenind astfel debitor celui orășenesc, mai ales după 1800. Lăutarii fiind inițial robi boierești, răspîndirea modei cîntecului de lume pe la curțile acestora se explică lesne. Mai apoi, cînd numărul lăutarilor liberi crește, tîrgoveții ca Anton Pann fac cunoștință cu el, culegînd versurile fără nici un criteriu istoric (cf. între altele *Istoria literaturii române*, 1964, p.134 și urm.) Succesul, mai ales în Muntenia, este așa de mare, încît asistăm la constituirea unei viguroase tradiții poetice: prin C. A. Rosetti, la Minulescu și Arghezi, Ion Barbu și M. R. Paraschivescu, și pînă azi la Nichita Stănescu, cîntecul de lume hrănește abundent poezia, cu sentimentalitatea lui «joasă», licențioasă, dar și cu picanteriile și «deșănțările» lui simulate, cu pitorescul lui verbal. Doina țărănească, în schimb, e redescoperită de moldoveni, ca Alecsandri și Eminescu, de ardeleni ca Șt. O. Iosif și G. Coșbuc, adică exact de aceia care prizează și cîntecul bătrînesc (balada), cu eposul lui solemn și, nu o dată, eroic. O repartizare similară a ecourilor remarcăm și în poezia primei jumătăți a secolului XX: dacă poezia tradiționalistă și ortodoxistă își înfige rădăcinile în stratul gros al folclorului obiceiurilor, cu pasta lui etnografică sau religioasă, perceptibilă în colinde, cîntece de stea, vicleim, cîntece de nuntă și de botez etc., lirica avangardistă (suprarealismul) sau pur și simplu novatoare (Arghezi, Ion Barbu) preferă zona folclorului infantil, a naivelor descîntece și blesteme, cu metrica lor adesea goală, mecanică și cu conținutul lor bizar ori absurd. Moderniștii (Maniu, Pillat) creează în stilul iconografic, bizantin și decorativ. Un loc aparte îl ocupă Blaga, la care conținuturile magico-religioase sînt interpretate cu seriozitate și nu se degradează în clișeul ortodoxist. În legătură cu acesta din urmă, este caracteristic că orientarea tradiționallistă împrumută din folclor pînă și procedeul autohtonizării subiectelor. Nu este invenția lui Voiculescu sau Crainic popularea satelor de ființe angelice. Traian Herseni a arătat (1977, p.69) că se pot deosebi cîntecele de stea cărturărești de cele populare prin faptul că numai ultimele *«localizează nașterea lui Isus (dezvoltînd destul de liber teza evanghelistă) în curțile lui Crăciun (personificat)»*, căruia Maria, singură ori însoțită de Iosif, îi cere sălaș, dar e trimisă de hapsînul Crăciun în grajd, unde naște, în timp ce se petrec tot soiul de fenomene supranaturale. Ortodoxiștii au preferat variantele localizate, în care biblicii păstori de la cîmpie au devenit păcurarii și ciobanii trăitori la munte, avîndu-și strungile în vecinătatea pădurii de brad și coborînd de acolo în căutarea staulului sfînt și așa mai departe. După al doilea război, vom întîlni o parte din aceleași atitudini, de la expresionismul de inspirație magic-folclorică al lui Ion Gheorghe la iconografia imnelor lui Ioan Alexandru, nelipsind nici ecoul folclorului urban și pitoresc, la Leonid Dimov, de exemplu, sau al aceluia absurd-infantil, la Cezar Baltag.

Poezia în alte limbi. Problema originalității

Este tot mai evidentă de la un timp tendința de a împinge cît mai departe în trecut începuturile poeziei noastre culte. O antologie de poezie veche se deschide, de exemplu, cu *Pripealele* lui Filotei. Pot fi considerate însă aceste texte, compuse pe la 1400 în medio-bulgară, și care erau menite a fi un fel de refren la cîntarea în biserică a psalmilor bizantini ai lui Vlemnidis, drept cea dintîi poezie românească? O sută de ani mai tîrziu, cărturarul ardelean Nicolaus Olahus scria versuri în latină, vădit tributare lui Horațiu și Martial. Într-o poezie dedicată unui contemporan al său, autorul însuși evocă *«muza latină»*, pe care acesta ar fi izbutit și el *«s-o facă din nou să răsune suav»* și-i recomandă să imite pe Vergilius, trecînd, ca și el, de la *«bucolicul ritm»* la acela potrivit cu zugrăvirea unor *«epice lupte»*. Oare versurile latinești ale lui Olahus au contribuit în vreun fel la nașterea poeziei românești? Alte limbi în care compun autorii vechi de versuri sînt slavona (Udriște Năsturel), poloneza (Miron Costin) și italiana (Petru Cercel). Un cercetător al perioadei (Mazilu, 1984, p.148-153) afirmă bunăoară că versurile în slavonă din secolul XVI au la bază o tradiție și o tehnică bine puse la punct încă din cele mai vechi texte liturgice. Studierea acestora de către slaviști ruși, bulgari și ucrainieni a corectat opinia tradițională care considera că imnele bizantine erau proză curată. Descifrîndu-se sistemul de punctuație, a fost sesizată o structură strofică,sprijinită pe un ritm silabic. Această poezie bizantină (compusă de autori faimoși, ca Ioan Hrisostomul ori Efrem Sirul) a circulat la noi în slavonă. Părerea cercetătorului român este că ea a fost aceea care a oferit modelul tehnic și sursa de figuri pentru poeții noștri de limbă slavă din secolele XVI-XVII (Simion Dedulovici, Eustratie de la Putna, Anastasie Crimca) și nu psalmii, care vor pătrunde abia ulterior, pe filieră polono-ucraineană. E foarte probabil că așa stau lucrurile și că întreagă această poezie în slavonă, cuprinzînd de timpuriu imnuri, elegii și ditirambi, iar ceva mai tîrziu psalmi și narațiuni versificate, urmează destul de riguros un model răspîndit pe toată aria culturală ortodoxă din Răsărit și va oferi, la rîndul ei, sugestii importante poeziei noastre în limba română. Însă întrebarea rămîne aceeași: putem identifica în ea cea dîntîi poezie românească?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Părerea mea este că poezia românească nu poate să înceapă decît cu texte scrise în limba română. Faptul de a se fi scris în Evul Mediu românesc în mai multe limbi nu ne îndreptăţeşte să socotim respectivele texte ca aparţinînd literaturii române. Noi n-am avut, ca slovacii, mai multe limbi literare şi, la urma urmelor, creaţiile în alte limbi decît româna nici nu sînt foarte numeroase. Ele nu sînt româneşti nici în conţinut nici în formă. Au reprezentat mai curînd un epifenomen de la sfîrşitul unei lungi tradiţii — aceea bizantino-slavă — decît un fapt major de la începutul alteia, esenţiale pentru noi — aceea naţională. Ataşarea lor la literatura română denotă un complex de inferioritate mascat de proclamarea unuia de superioritate, ca şi în cazul protocronismului. În fond însă operaţia conduce la absurdităţi. Dacă Olahus este poet român, atunci este şi Ovidiu din *Ponticele* şi din *Tristele*. Literatura română n-are absolută trebuinţă de aceste porniri anexioniste, care prezintă şi dezavantajul de a indica o clasificare cel puţin curioasă a materialului: considerînd numai poezia, am avea, mai întîi, operele în limbi străine (şi firesţe, cu subiecte străine, provenite din acel *fond străin*, de care vorbea Iorga); ar veni la rînd cele în limba română, dar neoriginale, adică traducerile şi prelucrările (de pildă, *Psaltirea* lui Dosoftei); şi, în fine, operele originale (care încep cu *Stihurile în stema domniei Moldovei* aşezate de Varlaam în capul *Cazaniei* lui din 1643). O astfel de clasificare este inacceptabilă pentru că, pe de o parte, face din criteriul cel mai important, acela al limbii, un criteriu secundar, scoţînd, pe de alta, în faţă, criteriul, cu desăvîrşire nesemnificativ în toată epoca veche, al originalităţii. Într-o istorie culturală, ar fi posibil să privim lucrurile în această perspectivă, dar nu şi într-una critică, unde singura îndreptăţire ca un text să fie receptat ca poezie românească o oferă cititorului limba română. Dacă noi citim acum pe Olahus în traducerea din 1968 a lui Ştefan Bezdechi, orice intuiţie a versurilor ne este falsificată de straiul contemporan în care ni se înfăţişează. Şi, din contra, faptul că *Psaltirea* lui Dosoftei nu este decît traducerea (nici măcar foarte liberă) a textului biblic nu prezintă pentru noi absolut nici o însemnătate, într-atît este de impresionant efortul mitropolitului moldovean de a-şi crea limba poetică necesară uriaşei lui întreprinderi. Din această pricină, linia despărţitoare trebuie să treacă printre versurile compuse în limbi străine (a căror traducere, mai veche sau mai nouă, face imposibilă perceperea lor ca artă literară a vremii cînd au fost scrise şi le sustrage competenţei noastre strict critice) şi versurile compuse în limba română (indiferent dacă sînt traduceri, prelucrări sau originale), care ne dau savoarea intactă a unui moment din evoluţia limbii poetice cu vocabularul şi sintaxa ei arhaică, cu metrii, rimele, structurile strofice, cu, în fine, expresivitatea ei uneori involuntară, dar cu atît mai remarcabilă. De la Coresi la Dosoftei şi de acolo, mai departe, la Budai-Deleanu şi, în cele din urmă, la Eminescu, istoria critică a poeziei noastre este însuşi drumul pe care-l străbate limba română, transformările, eşecurile şi biruinţele ei.

Cele dintîi încercări

Deşi nu sînt opere în versuri, L. Gáldi (1971, p. 66 şi urm.) a semnalat în *Psaltirea slavo-română* din 1577 şi în *Tetraevanghelul* din 1560—1561 ale lui Coresi procedee de proză ritmică şi unele clausule rimate, concluzia lui fiind următoarea: «*Primele traduceri ale textelor biblice au valorificat atît anumite sonorităţi ale versului românesc popular, cît şi efecte bazate pe paralelism; lipsea însă — şi nici nu putea fi altfel, avînd în vedere modelele greco-slave — aplicarea principiului izosilabismului şi în domeniul poeziei culte. În această privinţă, poezia cultă, din diferite motive, lua o atitudine mai şovăitoare decît poezia folclorică*». Mi se pare însă că influenţa populară nu se simte şi, cu atît mai puţin, poate fi probată la Coresi. În ce priveşte paralelismul, el este o caracteristică atît a textului ebraic originar, cît şi a celui slavon, ca de altfel şi efectul produs de anafore. Singurul procedeu inedit ar fi clausulele rimate, dar ele se numără pe degetele de la o mînă. Limba încă foarte crudă a lui Coresi are, e drept, o plastică uimitoare şi ea se observă mai ales în absenţa elementului prozodic. Expresivitatea involuntară a unor pasaje provine tocmai din faptul că noi le citim ca pe versuri libere şi nicidecum din prozodia incipientă (cum ar fi uneori cazul la Dosoftei):

«Doamne, auzi rugăciunea mea şi strigarea mea către tine să vie.
Nu întoarce faţa ta de mine:
În ce zi tînjesc, pleacă către mine urechea ta.
În ce zi chemu-te, curînd auzi-mă.
Că periră ca fumul zilele meale
şi oasele meale ca uscarea uscară-se.
Vătămat fuiu ca iarba şi uscă-se inema mea,
că uitai să mănînc piinea mea.
De glasul suspinelor meale lepiră-se oasele meale peliţei meale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Podobii-mă nesăturatul pustiei.
Fui ca de noapte corb în turn.
Privegheiu și fuiu ca pasărea ce însingură-se în zid (. . .)
Zilele meale ca umbra trecură
și eu ca fînul secaiu».

Imaginile nu sînt, desigur, originale, și le vom reîntîlni la toți scriitorii vechi, în proză ori în versuri, de exemplu, la Dosoftei, mai bine strunite ritmic (*«Că-mi trec zilele ca fumul / Oasele mi-s săci ca scrumul / Ca neşte iarbă tăiată / Mi-este inima săcată...»*) ori la reflexivul Costin, unde capătă o abia presimțită muzicalitate eminesciană (*«Trec zilele ca umbra de vară... / Fum și umbră sînt toate, visuri și părere»*). Dar nu poate fi trecută cu vederea strădania lui Coresi de a găsi echivalențe românești capabile să impresioneze.

Adevărata poezie, măcar în intenție, din veacul XVII se compune îndeosebi din versuri *«la stemă»* sau *«versuri politice»*, cum mai erau numite, foarte des încercate după Varlaam, și care trebuie trecute în rîndul producțiilor encomiastice ocazionale, la fel cu, ceva mai tîrziu, epitafurile, epigramele (sau apostrofele), odele și altele. Fără vreo valoare literară ori de limbă, ele interpretează motivele din diferitele steme ca pe niște figuri alegorice menite a glorifica virtuțile respectivilor domnitori și alcătuiesc prima tradiție poetică cultă, destul de bine onorată cantitativ.

O specie întrucîtva înrudită este a versificațiilor pe tema descălecatului și a șiragului de domnitori. Dosoftei și Costin ne-au lăsat cîte una. Modelul a fost indicat în sinopsisurile (cronologiile) ucrainiene în proză (Mazilu, 1976, p. 299), dar el poate fi mult mai vechi, fiindcă de la *Vechiul Testament* și *Mahabharata* (Cartea I), prin *Theogonia* lui Hesiod, care conține liste de zei, și *Argonauticele* atribuite lui Orfeu, și pînă la așa-zisele poeme-catalog ale elinilor ori la unele opere ale clasicilor latini, nici o specie nu s-a bucurat de un mai larg interes decît această formă de «anale» istorice sau mitologice. Din nenorocire, *Domnii Țării Moldovei* a lui Dosoftei, care este singurul nostru exemplu concludent, este cu desăvîrșire insipid. *Stihurile de descălecatul țării* ale lui Costin nu constituie decît un cap de operă (la propriu, nu la figurat).

Dintre toate, cea mai ușoară șansă a avut-o lirica religioasă și filosofică, fiindcă a dat poemul costinian *Viiața lumii* și *Psaltirea* lui Dosoftei, și o specie care se impune de pe la sfîrșitul veacului XVII, cunoscînd o adevărată vogă în cel de al XVIII-lea, și anume narațiunile (cronicile) în versuri.

A existat un baroc românesc ?

Toți comentatorii au constatat în *Viiața lumii* de Miron Costin, poemul lirico-filosofic scris prin 1671—1673, vizionarismul moral, privirea amară aruncată deopotrivă asupra cosmosului și asupra istoriei umane de către un spirit prăpăstios și eshatologic, care simte pretutindeni fragilitatea, instabilitatea și agonicul, exprimîndu-se în stilul plastic și tranșant al parimiilor creștine (aceleași de la Ivireanul):

«Și voi, lumini de aur, soarile și luna,
Întuneca-veți lumini, veți da glos cununa.
Voi stele iscusite, ceriului podoba,
Vă așteaptă groaznică trîmbiță și doba.
În foc te vei schimonosi, peminte, ca apa.
O, pre cine amar nu așteaptă sapa !
Nu-i nimica să stea în veci, toate-s niște spume...
Suptu vreme stăm, cu vreme ne mutăm viiața,
Umblăm după a lumii înșelătoare față. . .
Norocului i-au pus nume cei bătrîni din lume;
Elu-i cela ce pre mulți cu amar să afume.
Eu sue, el coboară, el viiața rumpe,
Cu soțiia sa, vremea, toate le surpe.
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas
schimbă pasul.
Anii nu pot aduce ce aduce ceasul.

Numai mîini și cu aripi, și picioare n-are
Să nu poată sta într-un loc nici-odinioare.
Vremea începe țările, vremea le sfîrșește:
Îndelungate împărății vremea primenește».

Acest vestitor al apocalipsei și-a propus în poemul său, după cum declară în *Predoslovia-voroavă la cetitor*, să facă *«să să vază că poate și în limba noastră a fi acest feali de scrisoare ce să chiamă stihuri»*. Avea idee de ritm, de rimă, deși versul de treisprezece silabe pe care-l folosește, împrumutîndu-l dintr-o fază mai veche a metricii polone decît aceea pe care o urmează în versurile scrise direct în limba poloneză (Gáldi, 1971, p. 78), este greoi și șovăielnic, cu cezură neregulată (boala poeziei noastre medievale). În legătură cu *Viiața lumii* îndeosebi, s-a aprins în deceniile din urmă o polemică referitoare la un presupus spirit baroc de care opera lui Costin ar fi animată. Mai cuminți, cercetătorii de altădată s-au mărginit să noteze imaginile biblice sau bisericești. Chestiunea barocului, ridicată întîi de Al. Elian, într-un articol din 1967, și considerată prea repede de G. Ivașcu *«un fapt definitiv demonstrat»* (1969, p. 186), a fost discutată cu adevărat abia în cărțile lui Mazilu (1976) și Istrate (1982). Să ridicăm mănușa aruncată și să intrăm în joc. Primul a evidențiat toate ecourile barocului apusean la noi și în culturile vecine. Ele sînt însă destul de puține și nu vin din scriitorii cei mai de seamă a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

curentului. În plus, cînd ajung în Principate misionarii italieni, chiar pe vremea lui Costin, Italia se afla în plină decadență culturală (Papu, 1977, I, p. 209). Stilul baroc italian derivă nemijlocit din clasicism și are *«o notă mai obosită decît în țările iberice»*, dacă e să dăm crezare autorului din urmă. Cum și Ardealul are relații, prin catolicism, tot cu Italia, iată-ne conectați la cel mai slab focar baroc al momentului. După 1700, cînd se unește biserica transilvăneană cu cea romană, legăturile cu Occidentul se întețesc, dar, cum observă G. Călinescu (1982, p. 62), *«trebuie să treacă aproape un secol de la unire ca să se vadă urmări mai cu miez pentru literatură»*. În secolul XVIII, istoricul literar nu constată decît *«o puternică întîpărire de clasicism decadent»*. Cît privește pe oamenii secolului XVII, ei nu sînt în fond atinși de duhul apusean. Varlaam și Descartes își publică operele capitale în același timp, dar ei trăiesc pe planete culturale diferite. Mazilu invocă apoi un argument al lui G. Ivașcu și anume că Miron Costin a primit educația nobilimii polone, care era în contact cu literatura barocă din Apus, împărtășind iezuitismul Contra-Reformei. Cît de puțin convingător este acest argument (completat de Mazilu cu amănuntul că Miron Costin își petrecuse tinerețea în timpul domniei regelui Wladislaw al IV-lea, care voiajase în Europa și se desfătase la spectacolele baroce din Italia), ne-o arată o observație mai veche, dar plină de bun simț, a lui Iorga, și anume că autorul *Viieții lumii* n-a trăit la Varșovia, ci la Bar, într-un colț de Podolie anarhică și primitivă, departe de inovațiile capitalei (1985, p. 86), Este motivul pentru care Iorga admite doar o influență a Renașterii tîrzii la noi, în secolul XVII, prin această filieră italiană și poloneză. Există însă în studiul lui Mazilu și argumente mai strîns referitoare la opera lui Costin (p. 219—220). Comparînd melancolia medievalului, care avea necontenit în cap ideea de moarte, cu angoasa barocă, autorul afirmă că aceasta din urmă nu se mai datorează pur și simplu conștiinței oamenilor că sînt egali în fața sfîrșitului ineluctabil și că el este universal, cum era cazul spiritelor religioase, ci că ea se nutrește din înțelegerea mecanismului de *corsi e ricorsi* care ar guverna lumea și contează, în plus, pe o natură individuală a sentimentului morții. Dar unde putem descoperi o astfel de angoasă în poemul lui Costin? După cum au arătat atîția (Al. Piru, 1970, I, p. 134 și urm., D. Velciu, 1973, p. 168 și urm.), absolut toate motivele din care se țese filosofia *Viieții lumii* provin din literatura religioasă medievală și din vechii poeți latini. Spiritul poemului este acela creștin, de la un capăt la altul, el fiind o lamentație tipică pe tema universalității morții, fără vreun accent individualist. *Omnia sunt hominum tenui pendentia filo* este versul ovidian din care a luat naștere imaginea cu firul de ață de la începutul poemului lui Costin. Motivul *ubi sunt*, care face pandant *fortunei labilis*, se găsește în Ovidiu, Ioan Hrisostom, Villon și alții, legiune. Arbitrariul divin din *ludit in humanis divina potentia rebus* a dat pe *«ceriul de gîndurile noastre bate jocurie»*. Oda lui Horațiu *Ad Postumum* începe cu cîteva versuri (*«Eheu fugace, Postume, Postume / Labuntur anni* etc.»), în care tema e aceeași din virgilienele *Georgice* (*«Fugit irreparabile tempus»*) și a ajuns la Costin în forma mai plină de mireasma bisericească din

«Trec zile ca umbra, ca umbra de vară,
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.
Trece veacul destrinatu, trec ani cu roată,
Fug vremile ca umbra și nici o poartă
Nu le poate opri. . .»

Și nu înșiră Horațiu în *Ode* numele atîtor oameni vestiți, secerați de moarte? Moarte, care *nu alege*, nici la poetul latin (*«Palida mors aequo pulsat pede pauperum tabernes regumaque turres»*), nici la autorii religioși medievali, nici la Costin (*«Moartea, vrăjmașa, într-un chip calcă toate casă / Domnești și-mpărătești, pre nime nu lasă»*). Epilogul, mai crede Mazilu pe urmele lui V. Cândea, ar reprezenta un element de contrabalans creștin la ideile baroce foarte îndrăznețe dinainte. Dar nu e nici urmă de erezie în poem, spiritul creștin fiind uniform repartizat pretutindeni și conchizîndu-se foarte firesc că viața lumii fiind o iluzie, singura consolare a omului este de a ajunge în ceruri:

«Ia aminte, dară, o oame, cine ești tu pe lume
Ca o spumă plutitoare, rămii fără nume.
Una fapta, ce-ți rămîne, buna, te lăfește,
În ceriu cu fericie în veci te mărește».

Nu sînt mai convingătoare nici argumentele aduse în sprijinul barocului la Dosoftei: *«Este primul care făurește o sinteză* originală *dintre un fenomen străin, în speță barocul, și spiritul liricii populare»*, scrie de exemplu Papu (1977, II, p. 294). Dacă, la Costin, contrastul baroc ar fi între *«realitatea spaimei disperate și refugiul în „grădina" iluziei»*, la Dosoftei el s-ar manifesta între «tenebre» și «strălucire», cum se vede din versurile psalmului 17 (*«Lumina scripează supt svinte-ți picioare / Cu negură groasă de grea strălucoare»*). Ar exista în psalmi și unele din acele *meraviglia* baroce, pe care le-a recomandat poeților Gianbattista Marino.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Astfel de aprecieri sînt însă evident forțate. E probabil că psalmii nu provocau nici o uimire contemporanilor, care-i vor fi ascultat cu cea mai curată emoție creștinească, și e riscant să mizezi pe vreo *meraviglia*, tot așa cum e imposibil de aflat o asemenea intenție la Costin, moralist, pilduitor și cu o conștiință sfîșiată alimentată de *Eclesiast* mai degrabă decît de baroc. Spectacolul angoasei individualiste lipsește complet din pateticul lui poem. Cu Dosoftei, lucrurile merg și mai greu, căci nu se vede cum tenebrele și strălucirile sale ar putea fi acelea baroce, cîtă vreme mitropolitul însuși este, și într-un mod atît de vădit încît n-a scăpat contemporanilor, un om cuminte, înțelept, resemnat și complet lipsit de spirit tragic. De vreo sfîșiere nici nu poate fi vorba. Și, atunci, ce mai rămîne din baroc?

Primul mare poet: Dosoftei

«Acestu Dosoftei mitropolit nu era om prostu de felul lui. Și era neam de mazîli, pre învățat, multe limbi știé: elinește, latinește, sloveneșteși altă adîncă carte și învățătură, deplin călugăr și cucernic, și blînd ca un miel. În țara noastră pe-această vreme nu este om ca acela», scrie Neculce în letopiseț, și boarea cuvintelor povestitorului o aduce cu sine, parcă, și pe aceea a versurilor poetului din veacul XVII, cel dintîi mare poet al nostru, și ea va mîngîia nările atîtor iubitori ai limbii vechi precum Eminescu, Arghezi, Voiculescu sau Nichita Stănescu. Lui Ion Pillat, evocîndu-l în imagini eminesciene, îi va apărea ca păstorul de inimi de odinioară care revine stingher, sub razele lunii, ca să ne mustre pentru necredința noastră, dar ca să ne aducă împăcarea: *«Patriarhal, în cîrjă, se-nalță Dosoftei. / Păienjenișul vremii cu mîini uscate rupe; / Se-aprind, ca nestemate, odăjdiile-i scumpe, / Și barba pieptănată pe piept i se desface, / Și dreapta și-o ridică în biblic semn de pace.»* Capodopera lui fiind *Psaltirea*, Dosoftei a meșteșugit versuri întreaga lui viață, cu o răbdare și cu o plăcere care ne pune pe gînduri. E foarte probabil că primul scop al transpunerii psalmilor lui David în românește să fi fost acela practic, eclesiastic, după cum crede editorul său (Dosoftei, 1978, p. 401), mai ales că mitropolitul însuși constată cu privire la situația limbilor din vremea lui că *«și acea puțină sîrbie ce o învăța de-nțelegea, încă s-au părăsit»* și că, de aceea *«în biserică mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintea să grăiesc ca și pre alții să-nvăț, decît dzeace mii de cuvinte într-altă limbă»*. Dar el nu uită să adauge că a tradus cartea *«cu multă trudă și vreme-ndelungată, cum au putut mai frumos»*, *«ca să poată trage hîrea omului către celitul ei»*. Aici este un început de argument estetic. Încît mi se pare că au dreptate cei care susțin (Mazilu, 1976, p. 294 și urm., Negrici, 1977, p. 47 și urm.) că există și o conștiință poetică la Dosoftei, care secătuiește toate izvoarele vii ale limbii spre a obține o echivalență românească demnă de originalul biblic. Înainte de Budai-Deleanu și de Eminescu, nimeni n-a făcut la noi un efort la fel de considerabil întru constituirea unei limbi poetice. Poate că cel mai mare merit al lui Dosoftei acesta și este: de a fi oferit în *Psaltire* întîiul monument de limbă poetică românească. În acest scop, el a uzat de toată cultura lui lingvistică, împrumutînd și calchiind termeni din cinci sau șase limbi; a creat, totodată, alții nemaiauziți, apelînd la vorbirea și, poate, și la poezia poporului, a silit cuvintele să primească accentul trebuitor prozodiei lui pe cît de naive, pe atît de sofisticate; a supus topica unor distorsiuni care ne duc cu gîndul la unii poeți din secolul XX, ca Ion Barbu, de exemplu, a organizat, în fine, un adevărat sistem de rime și a încercat mai multe cadențe și mai mulți metri decît găsim în toată poezia noastră de pînă la romantism. Mi se pare perfect justificată bănuiala lui E. Negrici că *«Dosoftei nu se conforma vocabularului psalmilor biblici, ci regulilor prozodice»*, mai mult, că e posibil ca varietatea de măsuri să se datoreze unor necesități de rimă (poetul tăind versul exact acolo unde îi ieșea rima și continuînd cu lungimea respectivă). Chiar și imprejurarea că prima traducere a psalmilor a realizat-o în proză, consacrînd apoi transpunerii în stihuri un deceniu de viață poate arăta că miltropolitul moldovean era un *«obsedat al versificării»* (Mazilu, ibidem). Nici după ce a încheiat *Psaltirea* nu s-a potolit. *Viața și petrecerea sfinților*, tipărită ani buni mai tîrziu, conține peste trei sute de stihuri epigramatice, întocmite după modelul mineelor grecești, nu lipsite, unele, de grații caligrafice orientale (*«Antus, ca rujea cea-nflorită-n grădină, /s-au mutat viața în lumea cea senină»*). A tradus alte versuri din cronograful lui Matei Kigalas și așa mai departe. Un studiu atent al versificației *Psaltirii* n-avem deocamdată, capitolul lui Galdi (1971, p. 82 și urm.) fiind superficial, cu omisiuni și afirmații pe care textul nu le verifică. Unele constatări sînt, de aceea, absolut necesare. Forma strofică de departe cea mai răspîndită în *Psaltire* este distihul, corespunzînd versetului biblic. Cu totul accidental apar catrenul (în psalmii 53 și 135) și catrenul urmat de distih (psalmul 56). În psalmii 46 și 47, distihurile — dacă ne luăm după rimă — sînt grupate cîte trei, patru sau mai multe. În fine, psalmul 118 are 22 de strofe inegale, ce urmează ordinea literelor din alfabetul ebraic, de la alef la tof. Rima este, cu două excepții (în psalmii 82 și 136), paroxitonă și (cu excepția psalmului 53) împerechiată. De ea s-a ocupat pe larg Mihai Dinu (1986, p. 325 și urm.), descriind-o în termeni fonologici, și ajungînd la concluzia că Dosoftei a creat unicul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sistem de anvergură din poezia noastră supus altui cod normativ decît acela unanim acceptat de la Văcărești încoace. Dincolo de chestiunea rimării «incorecte», care este, desigur, o prejudecată a istoricilor literari, Dosoftei este un foarte îndrăzneț cultivator de rime rare, din care unele nu vor mai fi încercate de nimeni pînă la poetul *Luceafărului*. El rimează, astfel, verbe cu substantive sau cu adverbe, substantive cu adjective, nume proprii cu nume comune sau forme pronominale scurte atone cu alte categorii morfologice: *strică/nemică, pucioasă/groasă, de-aș depărta-mă/teamă, aș aștepta-te/parte, Slava/sava, Ziv/stîrv, sătura-să/masă* etc. Unele din aceste rime rezultă din dislocări ale topicii. Exemple de astfel de dislocări din rațiuni prozodice sînt cu sutele în *Psaltire* și în celelalte opere ale lui Dosoftei. Spicuiesc două: «*Auzit-am veche/' Ntr-auz de ureche / Poveste trecută*» (psalmul 47) și «*Lui sîngur mîntuitor lumii Hristos duce / Al său cap Evtasia,-n sabie, cu dulce*»(mineiul pentru Sfînta Mucenică Evtasia). Ingambamentele sînt adesea foarte complicate: «*Și ca lumina tu mă ferește, / Supt aripi svinte, de mă umbrește / De fețe strîmbe ce mă ia frica / A le privirea*». În general, aceste dislocări sînt precedate de un enorm travaliu asupra corpului fonetic al cuvintelor (scurtate, deseori) și asupra regimului accentelor, din care se naște ritmul multiplu și savant al versurilor din *Psaltire*. S-a atras de curînd atenția asupra accentuării din motive strict prozodice (Dosoftei, 1978, prefața lui Al. Andriescu), fapt comparabil cu teza lui M. Dinu despre rimă ca sistem fonologic. Dosoftei aplica accentul acolo unde îl cerea versul (numai cîteodată silaba accentuată coincide cu aceea din cuvîntul originar). Unele versuri trebuie «scandate» cu ochii pe acest accent prozodic, dacă vrem să nu sfărîmăm cadența gîndită de poet: «*Le-am făcut altóra să le faci cu cale*» sau «*Supt umbrarul cél svînt, și cu cîntări nalte*», sau: «*Acolo le vine toană*». Toate aceste originalități devin, în fond, perceptibile mai ales în structura ritmică a versurilor. Chiar dacă unele din aceste ritmuri au fost identificate în modelul polonez al lui Kochanowski sau în anacreonticul grecesc, majoritatea reprezintă o sinteză proprie a poetului român, cea dintîi în care modelul folcloric autohton se simte, la rîndul lui, fără nici o greutate. În pofida multor neregularități, care fac indecidabilă cadența destulor versuri, baza ritmică a *Psaltirii* o dau, incontestabil, hexasilabii trohaici (simpli sau dubli), care apar în 29 de psalmi, și octosilabii de asemenea trohaici (în 40). Și unii, și alții, sînt populari, cel puțin prin deprinderea urechii noastre, și nu întîmplător i-a cules Pann ca pe niște cîntece de stea. Pot fi considerați excepții: heptasilabul iambic (anacreontic), care apare doar de două ori, dodecasilabul (neregulat ritmic), care apare de nouă ori, versul iambic de 13 silabe (polonez), cu cinci apariții și trohaicul de 14 silabe, cu una singură. Nu am găsit versuri de 16 silabe (semnalate de Gáldi, Negrici și alții), adică octosilabul dublu. O problemă specială ridică decasilabul, căruia M. Dinu (1986, p. 108—109) îi contestă principial existența, cînd ritmul e trohaic, dar care poate fi totuși descoperit în *Psaltire*, ca și acela iambic sau neregulat, în peste 60 de psalmi (Cel trohaic e des întîlnit și în colinde, înjumătățit în distihuri pentasilabice). Sînt și cîteva cadențe accidentale la Dosoftei, rezultat al nefixării matriței, în care poetul ar merita să fie considerat un pionier: amfibrahi, dactili, anapești și peoni.

Dar nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plîngerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice. Iată un portret solemn-amar al păcătosului, care culminează în două versuri lapidare, ca o inscripție săpată în lespedea vorbelor:

«Gura i-este plină de amărăciune,
De blăstăm, de hulă și de-nșelăciune»
(psalmul 9)

O lamentație a celui ce se simte părăsit de Domnul este foarte în spiritul biblic, dar cu o concreteță naiv-lăutărească a metaforelor care nu există în cartea sfîntă:

«Giuncii și cu tauri mă-mpresoară,
Cu căscate guri, să mă omoară,
Ca leii ce apucă și zbiară,
Cu gurile rînjite, pre hiară.
Și ca apa fui vărsat afară,
Și oasele mi să răschirară.
Inema-n zgău mi să vestezește,
Ca o ceară cînd să răstopește.
Mi-i vîrtutea ca hîrbul de sacă,
Limba-n gingini lipită să neacă».

S-a spus pe bună dreptate că ultimul vers sună arghezian. După cum pare a suna eminescian suava elegie din psalmul 20:

«Dumnezău mă paște și n-am lipsă,
La loc de otavă ce-mi întinsă.
Sălașul pe ape de răpaos,
Și cu hrană suflet mi-au adaos»,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Remarcabilă este simplitatea versului moral, interior, al spovedaniei lirice:

«Ca om jelnic care-şi plînge mortul
Sînt trist, Doamne, şi mîhnit, cu totul».
(36)

Originală, plină de detalii concrete, este exprimată setea de dumnezeu a trupului şi a sufletului. Uscarea, «schimonosirea» trupului, ca-n deşerturi fără apă, e îndeosebi memorabilă:

«Cît de ori multe ce te doreşte,
Trupul, mişelul, se schimoseşte,
Ca-n pustii dese şi-nsecetate,
Fără de apă şi necălcate».
(62)

În alt psalm, vedem, din contra, oboseala, sila, care umplu rugăciunea pînă la buză de o apă sălcie şi în care un motiv foarte asemănător cu acela pascalian al abisurilor se traduce într-un lexic arghezian:

«O, Dumnezău, svinte, tu mă scoate
De pohoi de apă, toi de gloate,
Ce-m vine la suflet, şi de gloduri
Ca pîcle adînce, fără poduri.

Că sînt încungiurat de adîncuri
De mă trage vivorul la smîrcuri,
Strigînd mi-au venitu-mi ameţeală
Mi-au amuţit limba-n osteneală. . .» (68)

Imaginea smîrcului e recurentă, ca şi aceea a apei care trage la fund, apărînd încă o dată în acelaşi psalm (dar şi în alţii):

«Vivorul apei să nu mă tragă,
Să nu mă-ngiţă genunea cea largă,
Nice smîrcul buza să-şi deşcheie
Să nu mă soarbă şi să să încheie».

Două aspecte se cuvin relevate. Unul este că Dosoftei are reprezentări extrem de precise ale lucrurilor înfăţişate, fie ele din ordinea naturală, fizică, fie din aceea morală. Pedepsele au la el de obicei o plastică din care nu lipsesc amănuntele anatomice şi fiziologia decrepitudinii. În psalmul 57, avem cîteva pilde în acest sens. Dumnezeu e solicitat să certe pe păcătoşi. Însă cum? Să-i lovească *«peşte fălci»*, frîngîndu-le dinţii, să le ia puterea aşa încît *«să să slăbească din foale»* şi *«arcul să-şi tragă moale»*, să li se scurgă toată vlaga, ca apa vărsată în pămînt. Acestea sînt de fapt curate chinuri. Al doilea aspect este că geografia care furnizează poetului român elemente de comparaţie nu este totdeauna aceea a ţării sfinte. Negrici (1977, ibidem) a atras cu drept cuvînt atenţia că Palestina lui Dosoftei este bîntuită de ierni scitice, de vifore cumplite, acoperită de păduri întunecate, în care lucesc tăuri de apă şi cutreieră bourii, cu munţi plini de smîrcuri şi rîuri cu bulboane. În psalmul 49, făpturile biblice de cîmpie devin fiare silvestre, boii paşnici se prefac în zimbri, care umblă totuşi în cirezi, în vreme ce păsările înnegresc cerul. Cantitativul joacă aici rolul pe care-l va juca mai tîrziu în natura lui Sadoveanu. Domesticitatea e fabuloasă:

«Hiara codrilor cea multă
Toată de mine ascultă.
Am şi dobitoace multe,
Şi de zimbri am cirez multe.
Păsări încă am cu cîrduri
De să ţin de hrană-n cîmpuri».

Un talent ieşit din comun dovedeşte poetul în evocarea unor viziuni oribile şi terifiante. Pedepsirea fiilor lui Efraim din psalmul 77 nu mai constă nici măcar în nişte chinuri ale trupului ori ale sufletului. Cosmosul întreg suferă o anomalie, o regresiune pe scara materiei:

«Apele stă cu sînge-nchegate,
Şi fîntînele toate-ncruntate.
Le-au prăvălit izvoarăle-n sînge,
Să n-aib-a bea-n sete ce-i va stînge.
Muşte ciineşti le-au trimis să-i pişce,
Şi-ntr-aşternut broaşte să le mişce.

Cu gîndacii i-au sterpit de poame,
Cu lăcuste i-au băgat în foame
Şi cu smida le-au tăcut scumpete
Şi viile le-au întors în sete.
Murii le-au bătutu-le cu brumă
Şi de dobitoc n-au rămas urmă».

În acelaşi stil este ocara din psalmul 82, probabil cel mai uimitor din toate, unde cascadele de nume proprii şi de catastrofe n-au egal în poezia noastră înainte de *Ţiganiada:*

«Ce le dă, Doamne, spaime să fugă,
Să obosească de goană lungă,
Cînd le-a veni somnul cel dulce
Ca Madiianul rău să-i apuce.
Le fă, Doamne, ca lui Sisára,
Să nu să-ntoarcă să-ş vază ţara.

Şi ca lui Ávim să li să facă
'N părăul lui Chiş, şi să nu-i treacă.
Ca lui Aéndor pologi să zacă,
Muştile múşini într'înş să facă.
Le fă boierii ca Óriv şi Ziv,
Zeréi şi Sálman, să zacă toţi stîrv.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Care grăiră să-ţ prade ţara
Şi-n svînta ta casă ce ţi-i de sfară,
Răpezii, Doamne, din deal ca roata
Şi-i prăvăleşte să-i calce gloata.
Ca măciulia fulgi să cază
Şi ca pădurea focul să-i arză.
Din faţă vicol să-i prăvuiască,
Din dos pojarul să-i ocolească,
Şi deasupra să-i baţ cu smidă.
Cînd vor da fuga, să dea-n osîndă,
Să li s-audă ocara-n lume,
Să ţiie minte svîntul tău nume,
Paţă ruşinea şi grea ocară,
Şi să le pieie vestea din ţară,
Ca să cunoască că tu eşti Domnul,
Şi eşti deasupra preste tot omul».

Unii din psalmii lui Dosoftei sînt astăzi ştiuţi pe dinafară, cum se şi cade operei unui mare poet. De pildă, acesta:

«La apa Vavilonului,
Jelind de ţara Domnului,
Acolo şezum şi plînsăm
La voroavă ce ne strînsăm. . .».

Cronicile şi povestirile în versuri

Foarte populare la vremea lor şi, în general, disprețuite de istoricii literari, cronicile şi povestirile în versuri din secolul XVIII au totuşi, pe lîngă o netăgăduită însemnătate documentară, şi o valoare literară demnă de atenţie. N. Iorga le numea un *«gen nenorocit»* pe care-l poate salva *«numai un mare talent sau o aplecare spre glumă»* (1969, II, p. 76). Considerîndu-le tocmai din unghiul acestei din urmă aplecări, G. Călinescu le-a situat *«la mijloc între poezia solemnă şi cîntecul popular»*, văzînd în ele *«o adevărată producţie mahalageasca»*, plină de stîngăcii şi de absurdităţi ducînd cu gîndul la suprarealişti, efectul final fiind burlescul, prin care *«premerg poeziei muntene bufone»* (1982, p. 51). Pe aceeaşi linie îl găsim şi pe E. Negrici, în ochii căruia naraţiunile versificate trec drept una din sursele cele mai bogate ale expresivităţii involuntare (1977, p. 66 şi urm.). Criticul şi-a pus însă, în plus, întrebarea dacă nu cumva aceşti *paria* ai literaturii noastre medievale reprezintă prima manifestare organică de poezie românească. Dosoftei şi Costin nu apar din solul tradiţiei şi nici n-au avut urmaşi, în timp ce anonimii versificatori ai unor evenimente de toată mîna sînt legaţi, prin fire groase, de folclorul orăşenesc şi dau naştere unui stil. Rezervat e Negrici în privinţa valorii artistice a textelor. Mi se pare însă că sîntem datori să le recitim astăzi cu mai multă îngăduinţă, ca pe o operă fundamentală a literaturii noastre vechi şi care, dacă n-a impus nici un nume de poet, din pricina anonimatului la care s-a constrîns din motive greu de lămurit în unele cazuri, nu e mai puţin creaţia unor autori deosebit talentaţi şi culţi, ce nu trebuie cu nici un preţ reduşi la spiritul muntean al mahalalei. Repertoriul lor este mai întins şi bate mai departe. Cum se va vedea, după fonetică, multe provin din Moldova. E discutabil şi că expresivitatea acestor texte este numai involuntară. Nu numai pentru că destule pasaje denotă un umor conştient şi caută să obţină şi alte efecte literare, dar şi pentru că, în general, e greu de separat imboldul informativ, din care respectivele producţii se vor fi născut, de o anume dorinţă a autorilor de a-şi delecta, emoţiona sau îngrozi auditoriul. Iar acestea, oricît de rudimentare, sînt în definitiv scopuri estetice.

Dan Simonescu, cel care le-a publicat în ediţa critică (1967) fixează apariţia în timp între 1675, cînd Costin a scris cele şase versuri despre originea latină a poporului român, şi 1806, cînd s-a petrecut mazilirea lui Moruzi, domnitorul Moldovei, la care s-ar referi ultima naraţiune de acest fel. Datele nu pot fi acceptate fără obiecţii. Însăşi definiţia pe care o dă cronicii rimate editorul *(«prezentarea analistică, în versuri, a evenimentelor, fără preocupare din partea autorului de a le explica adînc şi competent»*, *Introducere*, p. 7) exclude din discuţie opere de felul celei a lui Costin, fie versurile cu pricina, despre originea noastră latină, ştiute şi într-o variantă mai veche, din 1673, fie chiar *Istoria în versuri polone despre Ţara Românească şi Moldova* din 1684, ca şi modele ale lor, precum rusescul *Cîntec despre oastea lui Igor*, pomenit de asemenea de Dan Simionescu. Naraţiunile în versuri nu înfăţişează niciodată începuturi, descălecări, ci totdeauna sfîrşituri, şi nu accentuează pe vreo necesitate istorică, rămînînd angajate în cel mai pur accidental al faptelor. Nu sînt, deci, opere istorico-didactice, precum acelea costiniene, nici cronologii, ca *Domnii Ţării Moldovei* de Dosoftei. Le putem considera, mai potrivit cu natura şi rostul lor, reportajele vremii, anecdotice şi senzaţionale. Din ele îşi va trage vina romanul foileton din secolul XIX. Modelul imediat l-a intuit Sextil Puşcariu *(Istoria literaturii*, 1936, p. 207) şi el este neogrecesc, dar, cu siguranţă, alături de baladele rimate ale grecilor, trebuie să vedem şi interferenţe cu cîntecele noastre haiduceşti (în condiţiile raporturilor dintre cult şi folcloric pe care le-am amintit la început de tot), după cum nu trebuie omise posibile izvoare germane, ungureşti sau chiar franceze, căci texte foarte asemănătoare din aceste literaturi au circulat în Transilvania, ca şi în Apus, fiind adesea interzise (dar nu stîrpite) de oficialitate pentru stilul lor batjocoritor la adresa unor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

principi și prelați. La noi, marea majoritate aparțin secolului XVIII. Aici trebuie mutată data de început. Ultimii mohicani ai genului sînt, după 1800, Pitarul Hristache, Zilot Românul și Alecu Beldiman.

Din secolul XVII n-avem decît traducerea din greceşte de către Radu Greceanu a *Poveștii de jale asupra uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino*, tipărită la Snagov între 1696 și 1699 și păstrată într-o copie din 1735. Dar acest prim text arată că tipicul cronicilor în versuri era deja fixat: istorisirea debutează cu o *invocație* către ascultători, chemați să plîngă grozăvia uciderii postelnicului, urmată de un scurt *panegiric* al acestuia și de *relatarea propriu-zisă* a întîmplării, la care autorul pretinde că *«de față m-am aflat»*. Finalul s-a pierdut.

Adevărata vogă a acestor compuneri începe cu uciderea lui Brîncoveanu. Există mai multe cópii și versiuni (apropiate) ale unui text despre acest eveniment care a avut o imensă circulație. Arhetipul lor s-a pierdut, dar poate fi datat cu aproximație între 1716 și 1730. Autorul ar fi un cărturar mărunt al epocii, nu lipsit de talent. Cele 235 de versuri în octosilab trohaic se înlănțuie după un scenariu similar cu cel din *Povestea* tradusă de Greceanu: după apelul (invocația) la ascultători (ce revine ca un refren: *«Ia să-mi șezi și să privești»*), urmează motivul *fortuna labilis*, pe care tragicul sfîrșit al lui Brâncoveanu îl ilustrează cu prisosință, apoi relatarea mazilirii și uciderii, în care se intercalează pasaje lirice (acelea ale plînsului coconilor domnești: *«Oh! amară primăvară, / Cum ne iau turcii din țară, / Lipsindu-ne den domnie, / Și ne duc în grea urgie»*) și, de asemenea, dialoguri foarte vii, totul culminînd cu jelania Doamnei, care reevocă tema soartei schimbătoare. Această structură nu va fi modificată de aici înainte, chiar dacă va suferi ușoare alterări. Esențial este și ca apelul-refren la cititori (ascultători) să sublinieze permanent relatarea (dialog, descriere, narațiune, portret) prin idei pioase, de sugestie religioasă, și să arate atitudinea (blestem) față de păgîni sau de împilatori.

Remarcabilă este și *Cronica Hotinului*, cu clare elemente de cîntec bătrînesc, scrisă în versuri vioaie. Se povestește asediul respectivei cetăți de către moscali. Turcii, care țineau cetatea, nu se arată la înălțime și însuși vizirul fuge, ca Pașa Hassan al lui Coșbuc, *«pre un căluțel de Misir»*. Finalul, în versuri mai scurte cu o silabă decît restul, este extrem de animat. Povestirea conține scene pline de haz, cum ar fi aceea în care turcii încearcă să se salveze înotînd pe sub apa Nistrului. Glumeț, autorul pretinde că ei vor, în felul acesta, să lupte mai bine (pronunția e moldovinească):

«Mergu pe Nistru în gios
Vesăli și voioși
Și nici morți nu scapă
Că-i scot de-i dezbracă
Și iar îi dă la apă,
La Hotin să margă.

Pașa încă-i sfătuiești:
– Dați să înnotăm epureșți,
Că Moscov ne grămădești
Și pe toți ne prăpădești.
Decît rob la moscal,
Mai bine rob la șaitan,
Că șaitan și cu Mehmet
Ni-așteaptă cu zeiafet. . .»

Se înțelege că e vorba de petrecerea din iad, ca la Creangă, altceva nemairăminîndu-le nefericiților. Cu zeiafet îi așteaptă și dracul, și sultanul Mehmet. Unele imagini sînt sugestive:

«Că stă turcii la pămînt
Ca niște butuci la prund».

Amuzant este amestecul de turcisme și de rusisme. Comenzile generalilor turci, pierzînd pentru noi înțelesul, par absurdități eufonice și ne fac să ne gîndim la limbajul *Domnișoarei Hus:*

«Și pe turci îi îndemna:
– Iurúș, cárdaș, birdahá
Să trecem în Leșască.
Dați să mergem în ceambúr
Păr la Peterbúrh
Să punem sulița la poartă
Ca la țara noastră.

Bezim patișà
Cheșchim mașalà
Cu cît războiu au făcut
Nemică n-au isprăvit».

La aceste îndemnuri (care, în traducere, sună cam așa: năvală, frate, încă o dată, să trăiască împăratul etc.), răspund cele ale comandanților ruși, presărate de înjurături pitorești. Să fie expresivitatea numai involuntară?

«Frunză verdi cardamá
Ghenerał mare striga:
– Stupai raita, catanà
Căhrămàn păgîn pașà
Spune-mi, ce-ai făcut oastea ta ?

Iabena màti canàli
Nu fugi tare la vali
Stă, ciine, la meterezi
F. . . a ta legi !»

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se observă şi că spiritul religios se diminuează treptat în aceste povestiri, evocarea evenimentului fiind glumeaţă ori dramatică, fără însă totdeauna intervenţie moralizatoare. Ecourile *fortunei labilis* se mai percep ici-colo, de exemplu în *Istoria di patima Gălaţilor* de pe la 1759: *«O! ticăloasă Galaţi! / N-ai cunoscut ci-i să paţi!»* Dar tema pare să fie de aici înainte aceea a paradisului pierdut, interpretat necreştineşte, ca o epocă glorioasă care a apus şi căreia îi urmează o ticăloşire generală. Iat-o exprimată stîngaci în *Istoria ce au scos domnilor şi boierilor* de prin 1773:

«Oh! lume înşelătari,
De împăraţi învrăjbitoari!
Cum erai de dulci mieri
Acum eşti amară fieri.
Şi cu toate-npodobită
Acmu ai căzutu pré urită»

Uciderea lui Grigore Ghica, atribuită cîndva de Kogălniceanu străbunicului său Enache, este, împreună cu aceea despre Brâncoveanu, cea mai răspîndită cronică rimată şi una dintre cele mai bune. Începe cu obişnuitul apel adresat ascultătorilor, la care se adaugă mărturisirea autorului că ar avea nevoie de *«o limbă ritoricească»* spre a descrie cum se cuvine groaznica întîmplare din 1777. Exact ca şi cronica despre Brâncoveanu, şi aceasta constată nestatornicia soartei celor mari, care nici nu-şi împlinesc nădejdile, nici nu scapă de urgii. Tema biblică fiind aceea de la Costin, ea capătă uşoara nuanţă burgheză. Cronicarul se pamează de soarta personalităţilor, fără să se gîndească la aceea a oamenilor obişnuiţi. Egalitarismul creştin a făcut loc unui paradoxal elitism. În plus, nu mai avem eshatologia universală din *Viiaţa lumii*, ci evenimente politice curente (maziliri de domni) sau chiar fapte diverse (cutremure, molime, incendii). Tonul prea fatalist al cîte unei reflecţii pare vag ironic în aceste condiţii (*«Dar ce să zicem mai mult; / Ciasul morţii nu-i ştiut!»*). Meritul constă în dinamismul relatării şi în naturaleţea dialogurilor. Intervenţiile autorului au mult umor. Despre convorbirea capigiului cu vodă, pe care venise să-l omoare, el ne spune de exemplu că *«ce i-au zis, cum l-au mustrat»* nu ştie, fiindcă nu s-a *«tîmplat acolo unde vorbea»*. Subiectul este următorul: capigiul sultanului, descins la Iaşi se preface bolnav şi roagă pe domnitor să-l viziteze, *«avînd a vorbi multe»*, *«trebi mari şi lucruri nalte»*; nebănuind nimic, Ghica se duce la întîlnire, fără măcar să ia cu sine o gardă îndestulătoare, oamenii paşei îl întîmpină cu temenele prefăcute, îl sprijină de subsuoară, îl ţin de poale, aşa încît nefericitul n-are cum să-şi închipuie că

«. . .acele gătiri, toate,
Erau gătite spre moarte».

În timp ce puţinii soldaţi din paza lui Ghica sînt trataţi cu ciubuce şi cafele (*«să nu sté pe la perdele»*), turcii, *«devreme rînduiţi»*, dau năvală şi închid uşile salonului unde capigiul primise pe vodă. Cuprins de panică, acesta cere îndurare, căci înţelege cursa care s-a întins. Turcul duce ipocrizia şi mai departe. El îl calmează pe Ghica, oferindu-i trabuc. Dar cînd acesta se pleacă spre tabachera din mîna capigiului, haznatariul îl loveşte pe la spate cu hangerul. Deşi rănit, vodă se luptă vitejeşte cu bostangiii, înainte de a fi doborît. Şeful gărzii aude de afară zgomote suspecte şi chiar glasul slab al domnitorului şi se precipită să intre, dar e împiedicat de turci. Între timp, gealatul retează capul lui Ghica şi-l dă capigiului să-l ducă la împărăţie. Amănuntele scenei sînt uimitoare:

«Iar trupul cel mult căznit
Şi de cuţite răzbit
Şădé pre faţa casei' (n)tins,
Izvorînd sînge dintr-ins;
Şi se bate ca un peşte,
În sînge să tăvăleşte».

G. Călinescu a acreditat ideea că astfel de versuri stîngace nu pot fi decît un mijloc de petrecere, adică de amuzament. Ideea a părut multora acceptabilă pînă azi. Dar versurile nu sînt uneori lipsite de dramatism şi denotă, în gradarea faptelor şi în împrejurările concrete ale acţiunii, un spirit de observaţie acut. Prinderea cu viclenie a lui Ghica şi apoi uciderea lui sînt adevărate scene de teatru. Trupul celui măcelărit e coborît cu ajutorul unei frînghii pe fereastră şi îngropat pe ascuns în grădină, aşa cum se găsea, ceea ce smulge povestitorului o constatare miloasă:

«. . .neavînd la a sa moarte
Măcar patru coţi de pînză
Pe trup să i să tînză».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-a exagerat mult dadaismul involuntar din unele versuri, ce par scrise de Urmuz:

«Iar capul într-o cutie
S-au trimis la împărăție».

Nici spiritul de mahala nu e o trăsătură așa de caracteristică și de generală, cum s-a susținut tot după G. Călinescu. La urma urmelor, aceste cronici rimate nu sînt cu nimic mai mahalagești decît reportajele senzaționale ori faptele diverse din ziarele moderne. Autorii lor, dacă nu sînt boieri, sînt călugări și tîrgoveți, evident cultivați, care știu latinește, grecește, rusește, fiind adesea apropiați de curte (ca Radu Greceanu, primul dintre ei). Difuzarea acestor texte este extraordinară. Pitarul Hristache va zice despre a sa poveste *«mavrogheneacă»*:

«O poveste minunată / *Toată firea e pornită*
Cînd se-ntîmplă citeodată / *A n-o avea tăinuită*
La vreo parte de loc / *Ci pentru pomenire*
Din al acei țări noroc / *O pun spre publicuire».*

Această poveste a domniei lui Mavrogheni compusă de pitar, este, în mai multe privințe, o operă foarte interesantă, ce se cuvine așezată la locul ei într-o istorie a literaturii române. Echivalentul ei în proză îl vom găsi în *Hronograful* lui Dionisie Eclesiarhul. Expresia participării la evenimente este mai vie decît la toți ceilalți autori. Pitarul alternează persoana întîi plural (*«Noi, după a noastră fire...»*) cu persoana a doua singular (*«Dacă mergeai și la curte / Vedeai altele mai multe...»*) și e atent la amănuntul pictural, decorativ sau care cade pur și simplu sub ochi. Panoplia cu arme a lui Mavrogheni este descrisă cu pensula unui Leonid Dimov mai ingenuu:

«Te uitai prin spătărie, / *Măzdrace și iatagane,*
Rămîneai la aporie, / *Suliți, hângere, cuțite*
Vedeai săbii ferecate / *Ca acele ascuțite.*
Tot prin pereți, spînzurate, / *Măciuci, mai pușți ghintuite,*
Mai pistoale, buzdugane, / *Toate prin pereți lipite».*

În stilul *Florilor de mucigai* e prezentată plimbarea lui Mavrogheni prin oraș:

„Cînd făcea vreo plimbare / *Uneori în port turcesc,*
Nu mergea cu pompă mare, / *Alteori călugăresc [. . .]*
Ci călare voinicește / *Și nimeni nu îndrăznia*
Și la cap legat turcește, / *Să stea la musaverea.*
Cu galeôngii dimpreună / *Că, cît era noaptea de mare,*
Și măzdrac ținînd în mînă, / *În strajă făcea plimbare*
Și pe unde nu gîndiai / *Și te pomeneai cu el*
P-acolò îl întîlniai, / *Tiptil, în port fel de fel,*
Tiptil, pe jos, și călare / *Turcește, călugărește,*
Prin tîrg și prin mahalale, / *Schimbat ca doamne ferește!»*

Bizarul domnitor, care e un Heliogabal fanariot, pune să se tragă cu tunul în fiecare seară ca să știe lumea să nu mai iasă din case. Pe popi îi obligă să petreacă toată ziua în biserică, *«pentru vreo întîmplare / ori de moarte sau de boale»*, și, de teamă să nu pice vodă în control, aceștia stau neclintiți *«în sbangă, ca soldații»*. Cînd se însera și se credeau scăpați, *«începea iar a toca / și iar la slujbă intra»*. Comentariul pitarului are o candoare prefăcută, care reprezintă sarea și piperul povestirii:

«Ne miram toți, ce să fie / *Unii zicea că-i om bun,*
Acest foc și grea urgie / *Cei mai mulți că e nebun [. . .]*
Și nimeni nu putea s-afle / *Și nimeni de nicăirea*
Ce-nchipuiesc aceste fapte. / *Nu putea să-i afle firea».*

Pe un dregător, pitarul îl plînge cu umor, că n-a știut la ce grea muncă s-a băgat slujind un asemenea domnitor:

«Să fi știut sărmanul
La ce-o să-l scoată caftanul,
Mai-mai că s-ar fi lăsat
De-acest caftan pipărat».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Același stil amuzant-văicăreț este și mai departe. Mavrogheni face pregătiri de război cu austriecii și rușii. Îi expediază pe boieri, înarmați pînă-n gît, la Focșani, ca să dea piept cu rușii, dar îi cheamă înapoi de la jumătatea drumului. Unii dezertează la dușman, ca de exemplu clucerul Cîmpineanu, care, de groaza domnitorului, lasă baltă și moșie și tot și se duce *«numai călare cu trupul / ca oaia cînd vede lupul»*. Aforistica pitarului e populară. Sosirea oștii turcești în capitală este din nou plină de pitorești enumerări dimoviene:

«Iată și turcii sosiră
Nenumărată mulțime
Cu tunuri și cu tărime,
Unul și unul delii,
Răsgrădeni și vindelii,
Hotoneri și nicopeni,
Siștovani, turtucăeni,
Manafi, arapi, anatoleni,
Dăncălici și giurgiuveni,
Ortale peste ortale
Cu feluri de saltanale,
Gemea Țara Românească
Numai de oaste turcească».

Războiul e ca în *Țiganiada:*

«Pe atunci trăznea tunurile
De le mergea fumurile.
De trăznet mult și de pleznet
Îți zbura părul din creștet.
Iar peste puține zile,
Văzurăm numai că vine
Vreo sută de nemți mai bine,
Aducîndu-i dinapoi
Turcii, ca pe niște oi,
Unii vii, alții răniți,
Alții prin mazdrace-nfipți».

Dacă vede că turcii nu vor să se bată nici pentru bani, nici pentru ranguri boierești, pe care le distribuie cu generozitate, Mavrogheni ia el însuși conducerea trupelor, lăsînd la București să-i țină locul în scaun pe vestitul Turnavitu. Acesta este duplicatul caricatural și ridicol al lui Mavrogheni, un individ cocoșat, murdar și rău îmbrăcat, care cutreieră orașul însoțit de o bandă de haimanale. Portretul este absolut extraordinar:

«În scurt, se afla al vremii
Al doilea Mavrogheni.
Avea în cap o căciulă
Țuguiată ca o sulă;
Și o gheabă în spinare
De nu făcea cinci parale,
De abà roșie ruptă,
Cuață albă cusută,
Cu poturi, cu iminei,
Se deprinsese cu ei.
Iar să-l fi văzut călare
Chiar vătaf de haimanale !
Cu-o grămadă de voinici,
Toți arnăuți, socarici,
Avîndu-i pe lîngă dînsul
De nu puteai să-ți ții risul;
Și da prin tîrg cîte-o raită,
Ca să-l vază lumea toată
La ce treaptă a ajuns
Și cît s-a-nălțat de sus».

În fine, Zilot Românul compune pe la 1800 una din cronicile despre uciderea lui Hangerli, în vers lung de 15 silabe, alternînd ici-colo cu versuri de 8. În *Către cititori*, autorul se recomandă drept unul ce este *«al părții bunilor patrioți iubit frate»*. Zilot e un moralist pisălog, care, ca să veștejească pe Hangerli, o ia de la Adam, la propriu, regăsind, doar în caricatură, motivul paradisului pierdut, care a obsedat pe toți oamenii secolului XVIII. Povestirea e întreruptă la fiecare pas de considerații etice și de sfaturi. Relatarea relelor lui Hangerli e însoțită de văicăreli bătrînicioase, de oftaturi, de întrebări retorice *(«O, săracă țeară oarbă, ce socotișsi că scăpași ?»)* sau de rugăciuni de pedepsire a tiranului. Întinzîndu-se asupra unor detalii (huzmetul pe văcărit), autorul îl moralizează pe răposatul domnitor *(«Te întreb, acum, ticăloase, să-mi spui: ce ți-ai agonisit? / Din altîea prăpăștii ce făcuși, doar ce-ai dobîndit?)*, a cărui ucidere însă o narează mediocru și în numai trei versuri.

Restul cronicilor rimate, inclusiv *Tragodia* lui Beldiman, nu merită nici un cuvînt.

Sfîrșit de veac în poezie: ludicul și parodicul

Cîteva foarte interesante versuri conține prima piesă de teatru care s-a păstrat, *Occisio Gregorii*, o farsă școlară, în stilul *commediei del'arte*, cu probabil model unguresc, compusă prin anii 1777—1778, mai degrabă la Blaj decît la Oradea, unde a fost însă descoperită, și atribuită de unii tînărului Budai-Deleanu. Argumentele pro și contra sînt deopotrivă de convingătoare, așa încît chestiunea nu se poate tranșa (V. Mîndra, 1985). În versuri de cronică rimată este redactat un *Praeambulum* care anunță *«lucrul groaznic»* ce *«în Moldova s-a ttmplat»*, adică uciderea lui Grigore Ghica pe care o știm de la anonim. Alte versuri se află în niște pasaje de legătură sau chiar în textul propriu-zis. *Horholinae cantis (Cîntecul Horholinei*, adică) din primul *intermedium* este un fel de blestem, cu elemente de folclor magic și facețios. Mirele așteptat zadarnic este astfel probozit:

«Cum n-au venit
Sara în șezătoare,
Dumnezeu nu-l scoale
De mîini, de picioare.
Scuture-l frigurele,
Urască-l toate fetele,
Trămure-l babditele
Pă supt toate scaunele».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caracter similar are jurămîntul pe care domnitorul îl pretinde solicitantului unui post de secretar, plin de formule bizar-absurde, infantile sau licențioase, probabil de inspirație folclorică. E de remarcat că folclorul reprezintă aproape sigur un model pentru literatura cultă cînd aceasta este scrisă în scopuri de divertisment, o dovadă în plus că nu era luat în serios. Ludicul și suprarealismul naiv sînt învederate. Solicitantul trebuie să jure:

«Pă noao țări,
pă trei mări,
pă zioa de ieri,
pă spatele vîntului,
pă fata juciului,
pă coada măgariului,
pă ciuma pădurii,
pă apa vinerii,
pă spuma Dunării;
pă picioare de porc ce ești,
cu coaste, cu șold cu tot,
perire-ai tu tot;
pă oală,
pă boală,
pă pistoale,
să să pișe toți în ieale;
pă lunei,
pă macavei,
pă marțolea
cu fasolea,
pă miercurata
vinerata,
înclonțata,
care mîncă pe tata;
pă acest condei,
ca să piei,
că-i de vultúr
scobiț-ar în cur;
pă lup,
pă urs,
pă sită,
pă fus
și pă toți cei dacă vei fi credincios.
Așé zioa de astăz să te bată!»

În alt *intermedium* găsim cîntece ciobănești în română, latină și maghiară, care, evocînd moartea lui Ghica, glorifică viața fericită a ciobanilor, iubiți de dumnezeu și care nu visează tronuri. În toate trei limbile, versurile au aceeași măsură de 7—8 silabe trohaice. Se vede bine că octava trohaică e curentă în poezia populară din toată zona, ca și în cîntecele goliardice latine știute pe de rost de către seminariștii ardeleni de la sfîrșitul secolului XVIII. Momentul poetic, de cel mai mare efect este apariția lui Bachus, în cinstea căruia se intonează un cîntec vesel de petrecere, cu strofe în ungurește și în românește. Sonoritățile bi și trilingve trebuie să fi produs deliciul ascultătorilor. De exemplu, *«Batăr dracu razime-ș / Cu noi gardu îngrădească-ș»*, deși sînt în românește, sună prin accent ungurește, dar și latinește, dacă facem comparația cu *«Sì quis vìvit jùcundus / Ègo sàne Fìtirus»*. Testamentul rostit de Bachus cu acest prilej e o parodie villonescă, în care eroul, ascultînd de dorința Dumnezeului său — firește, acela *«din tău»*, nu acela din cer — de a fi mutat *«în rai cu dibolii»* sau *«în tău cu îngerii»*, lasă tovarășilor de chefuri singura lui avuție și anume trupul. Parodia religioasă este evidentă, începînd cu confuzia deliberată dintre rai și iad, continuînd cu apologia trupului ca unic bun al omului, (ceea ce nu poate duce decît la identificarea sufletului cu pîntecele) și culminînd cu împărțirea acestui trup, ca și cum ar fi al lui Hristos. Modelul goliardic este clar, dar batjocura este împinsă mult mai departe decît cîntecele bahice studențești, glumindu-se în fond pe seama sfintelor taine, cuminecarea și împărtășania. În raport cu tradiția eclesiastică, totul e pe dos în acest testament, lucru cu atît mai curios cu cît piesa era pusă-n scenă la un colegiu unit și se încheia cu strigarea protocolară *«să trăiască Maria Tereza, Iosif II și Grigore Maior»*, ultimul fiind episcop și unul din inițiatorii spectacolelor date de scolasticii blăjeni. Oricît s-ar invoca ocazia carnavalescă *(«în numele fărșangului»)*, versurile sînt mult mai îndrăznețe decît tot ce s-a scris la noi pînă la acea dată. Bachus e un fel de Falstaff shakespearean iar testamentul lui mustește de batjocură:

«Iacă-tă, dară, fiilor,
și cari mă cinstiți, tuturor
vă las în scris testămînt,
supt păcat și jurămînt,
ca toate ale mele să le dați
precum minten vă învăț:
foalele mieu, care-i sufletul mieu, il mîncați
și în pomana mea vă uspătați.
Iară de-l veți împărți
mai la mulți va prisosi;
faceți clară din mațe
cărnațe,
din cele mărunte
la citeră, coarde,
din vine
strune,
din măruntăi,
tăieței,
din plămîne
bucate bune,
și în rînză,
puneți brînză.
Cel ficat
meargă nemestecat;
din pelița lîngă plămînă
facă-ș cele jingașe mănuși de mînă,
din pelița de burdof
facă-ș crăiță cu țof;
din măduha în ea băgată,
facă-ș, carii capul cicilesc,
pomadă și sopon de Anglia;
cărora le sclipéște pielea
cu acesta se vor spăla,
tare foarte or lumina etc.».

Este întîiul text limpede parodic de la noi și el încheie o epocă, răsturnîndu-i criteriile dominante vreme de trei sute de ani.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE

TEXTE (EDIȚII CITATE)

Miron COSTIN, *Opere*, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1958; CRONICI și POVESTIRI ROMÂNEȘTI VERSIFICATE, ediție critică de Dan Simonescu, Editura Academiei, 1967; DOSOFTEI, *Opere*, ediție critică de N. A. Ursu, studiu introductiv de Al. Andriescu, Editura Minerva, 1978; OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDICE EXPRESSA, ediție de L. Drimba, Editura Dacia, 1983. Unele texte, mai mărunte, au fost citate în: *Poezie românească veche*, antologie, postfață, bibliografie și glosar de Mircea Scarlat, Editura Minerva, 1985.

CRITICĂ (EDIȚII CITATE):

N. CARTOJAN, *Istoria literaturii române vechi*, vol. 1, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1940, vol. 2, Fundația regală pentru literatură și artă, 1942, și vol. 3, Fundația regală pentru literatură și artă, 1945; G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, cu o prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1982; I. C. CHIȚIMIA, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Editura Academiei, 1974; Mihai DINU, *Ritm și rimă în poezia românească*, Editura Cartea Românească, 1986; L. GALDI, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, 1971; Traian HERSENI, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Editura Dacia, 1977; Nicolae IORGA, *Istoria literaturii române în secolul XVIII*, ediție îngrijită de Barbu Theodorescu, Editura Didactică și Pedagogică, 1969 (2 volume); același, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, ediție îngrijită, note și indici de Rodica Rotaru, prefață de Ion Rotaru, Editura Minerva, 1985; ISTORIA LITERATURII ROMÂNE (colectiv), vol. I, Editura Academiei, 1964; Ion ISTRATE, *Barocul literar românesc*, Editura Minerva, 1982; G. IVAȘCU, *Istoria literaturii române*, Editura Științifică, 1969, vol. 1; Dan Horia MAZILU, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Editura Minerva, 1976; același, *Literatura română în epoca Renașterii*, Editura Minerva, 1984; Vicu MINDRA, *Istoria literaturii dramatice românești*, Editura Minerva, 1985; vol. 1; Eugen NEGRICI, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, 1977; Edgar PAPU, *Barocul ca tip de existență*, «Biblioteca pentru toți», Editura Minerva, 1977 (2 volume); Al. PIRU, *Istoria literaturii române*, vol. 1, *Perioada veche*, vol. 2, *Epoca premodernă*, ediția a III-a revăzută, Editura Didactică și Pedagogică, 1970; Sextil PUȘCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Tipografia Kraff și Drotleff, Sibiu, 1936, vol. 1; Alecu RUSSO, *Piatra teiului*, «Biblioteca pentru toți», Editura Minerva, 1967; Mircea SCARLAT, *Istoria poeziei românești*, Editura Minerva, 1982, vol. 1; Vladimir STREINU, *Versificația modernă*, E.P.L., 1966; D. Velciu, *Miron Costin*, Editura Minerva, 1973.

NOTĂ: Fotografia de la pag. 234: N. TRICULESCU.

ANDREI OIȘTEANU, *Mono-graphia Gutenberg* (1983).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFIL CONTEMPORAN

MARIN SORESCU

1. Complexul lui Iona

Cap de serie în dramaturgia lui Marin Sorescu, *Iona* reușește să fixeze memorabil un complex arhetipal care a preocupat pe autor, revenind stăruitor în poezie și în teatru.

Iona este un pescar ghinionist. El își aruncă zadarnic năvodul, de pe un țărm iluzoriu, care nu e altceva decît o gură imensă (încă deschisă) de chit. Inocența personajului e de scurtă durată. De îndată ce rostește propoziția-cheie *(«Sînt înghițit»)*, Iona își începe aventura înțelegerii. Trezirii la realitate îi urmează prima încercare de a «răzbi» în afară. Un număr, virtual infinit, de experiențe ratate îl conving că într-o structură de proporții monstruoase, unde recipient și conținut sînt practic confundabile, orizontul rămîne o pură himeră. Pentru Marin Sorescu, omul este mereu «înghițit», într-un fel sau altul, indiferent că este «prins» în *existent*, în *istorie* sau în *deja-creatul culturii*.

«— *(Meditativ)* Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, o dată ce te-ai născut. *Doamne, cîți pești unul într-altul.*

— *Cînd au avut timp să se așeze atîtea straturi?*

— *Lumea există hăt, de cînd!*

— *(Iluminat)* Toate lucrurile sînt pești. *Trăim și noi cum putem* înăuntru».

Peripețiile lui Iona, călător din chit în chit, semnifică și o mișcare în timp. «*Chitul prezent*» înseamnă pentru el *aici* ca și *acum*. Convertirea spațialității în temporalitate simbolică e un procedeu curent la Sorescu. *În afară* și *înăuntru* sînt tot una cu *înainte* și *în urmă*, *în viitor* și, respectiv, *în trecut*: «*Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăcești înainte. (Meditativ) Afară...*» În parabola biblică, Iona fusese profet, încercînd să răzbată cu gîndul înainte în timp; dar un profet mincinos. Nici personajul lui Sorescu nu nimerește mai bine calea către viitor: «*(Ironic) E o proorocire? Ce prooroc ai mai fost și tu! Viitorul, am văzut ce bine ți l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ți prezici trecutul. Să vedem dac-o nimerești măcar cu asta, proorocule. Încearcă să-ți amintești totul*». Ca să-și dobîndească libertatea de mișcare, Iona se străduiește să devină o «scenă vie» a trecutului. Scăparea este îndărăt, nu înainte. După ce trece printr-o *scurtă* criză de claustrofobie existențială, personajul o pornește «*invers*» — gest simbolic, care sugerează o asimilare interioară a straturilor și totodată stabilește *o omologie exemplară între macrocosm și microcosm*.

«— *Și acum, dacă stau să mă gîndesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o iau în partea cealaltă.*

— *(Strigă) Iona, Ionaaa! E invers. Totul e invers*».

Prin urmare, soluția aleasă de Iona nu înseamnă capitulare în fața unei situații absurde și nici ruptură irevocabilă a insului de existent. Pentru personajul lui Marin Sorescu, relații ca acelea dintre *ins* și *lume*, *înăuntru* și *în afară*, *sus* și *jos*, *trecut* și *viitor*, devin *reversibile*.

Gesturile figurii emblematice care e Iona se repetă în teatrul lui Marin Sorescu. De pildă, în *Pluta Meduzei*, tradusă în franțuzește cu titlul *Ieșirea prin cer*. Distribuite, rînd pe rînd, în funcția de «*Cățărător*», personajele piesei caută un drum în sus, la fel ca Iona. Pe ascuns, împotrivindu-se asaltului oficial «pe verticală», cîte cineva mai speră să afle scăparea în trecut. O femeie își descoperă strămoșii în lustrul mobilei vechi. Simbol transparent, «oglinda» scrinului e un echivalent al memoriei. Ca totdeauna la Marin Sorescu, *anamneza capătă virtuți de soteriologie*. Alt personaj atins de melancolie știe că esențialul nu e s-o pornești orbește undeva, ci *să-ți amintești de unde vii*, conservîndu-ți moștenirea interioară: «*Mi-aduc însă imediat aminte c-am uitat să-mi scriu testamentul și tiptil mă furișez la masă și scriu cu litere tremurate și în deplinătatea facultăților mele: „Nu mi-a rămas nimic din Platon, nu mi-a rămas nimic din Heraclit, nu mi-a rămas nimic din Hegel, din Kant, nu pricep cum se-nvîrtește pămîntul cu noi, nu mi-a rămas nimic din totul, nimic din nimic". Îl semnez și-l așez la vedere, pentru ca a doua zi să găsesc măcar această moștenire filozofică și să nu pornesc iar chiar de la zero*».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Asaltul cerului se dovedește o întreprindere vană. La fel ca în *Iona*, orizontul e, de fapt, o burtă de pește: «*De ce să zburăm cînd n-avem orizont? Aerul ăsta e un sac fără fund*». Scena în care Inșii se scufundă în trape exact atunci cînd cred că și-au luat zborul e ambiguă și plină de înțelesuri, ca și finalul din *Matca*, în care Irina coboară sub ape și totodată se înalță susținîndu-și fiul deasupra. Coborît pe pămînt, într-un «zbor întors», care îl readuce în punctul de plecare, ultimul Cățărător din *Pluta Meduzei* exclamă — eliberat, în fine, de obsesia evadării verticale: «*Cîtă zare!*»

Altă piesă în care se produce o redefinire a axelor de coordonate ale existentului și o tulburare a ideilor comune cu privire la direcție e *Paracliserul*. Pe măsură ce *gliseză în adîncurile memoriei*, adică în timp, personajul lui Marin Sorescu *urcă triumfător spre cupolă*. Uriașa catedrală e nouă, nu are nici trecut, nici amintiri. Paracliserul decide să înnegrească pereții, confecționînd din fum un substitut de memorie. El dăruiește catedralei timp, *adică sens* și îmbătrînește odată cu zidurile, pe măsură ce se depune pe sine în ele:

«— *(Ascultînd) Cum trece timpul! Sfîr-Sfiiir!*
— *(Arătînd spre piatra afumată) M-am mai depus pe o lespede*».

Individul rămîne mereu sursa sensului, pe care îl descoperă în sine. Aceeași ambiguitate ca în Iona între înăuntru și în afară, între ins și existent, între urcuș și coborîș: cînd, din greșeală, paznicul îi dărîmă schelele, Paracliserul «*calcă în jos și alunecă în sus*».

Complexul lui Iona este și unul dintre argumentele de unitate între teatrul «metafizic» și cel «istoric» scris de Sorescu, în ciuda faptului că numeroși comentatori insistă asupra rupturii dintre cele două serii de texte.

Istoria e unul din cercurile «datului», prin care omul se străduiește să răzbată. Lecția de filosofie a istoriei pe care o expune Sorescu vorbește tot *despre cel care înghite și cel care e «înghițit»*, de însemnătatea memoriei și de relația ambiguă dintre viitor și trecut. În *Răceala*, dramaturgul privește «de sus» de la o înălțime care îi îngăduie să descopere în străduința de a găsi scăpare din împrejmuirile vrăjmașe ale istoriei o *vocație etnică*.

Cel de-al doilea tablou din *Răceala* repetă simetric începutul aventurii lui Iona. Ne aflăm, după toate aparențele, la curtea bizantină. Un dineu de gală pare a fi fost contramandat și personajele se decid să iasă în grădină. Esențialul este spus abia acum, și nu în text, ci doar în indicațiile de regie: «*Ia brațul împăratului. Se îndreaptă spre avanscenă*. De sus cade un grilaj, care le barează trecerea. Acum se observă că totul se petrece într-o cușcă mare, mobilată în stil bizantin, dar cușcă, precum toate cuștile». Curtea bizantină este și ea «*înghițită*». Cușca e o simplă *metaforă care ascunde o filosofie a istoriei*, un dublu de carton al imperiului turcesc — peștele cel mare, care devorează fel de fel de neamuri. Deși are mari veleități de poet, Mahomed nici măcar n-a inventat această *metaforă ambulantă*, ci doar l-a copiat pe marele cîrmuitor mongol Tamerlan. Ca totdeauna, repetarea generalizează și trece în simbol. E motivul pentru care Mahomed a transformat căderea Bizanțului *în reprezentație*, dîndu-i statut de *exemplum* și subliniind caracterul parabolic al situației, ca să-și avertizeze adversarii.

Piesa lui Marin Sorescu se oprește asupra momentului cînd Mahomed încearcă să aplice această lecție istorică Valahiei lui Țepeș. Numai că lucrurile nu se petrec cum speră el ci... «*invers*», vorba lui Iona. Valahia se dovedește un fel de sac fără fund, în care turcii se simt «prinși» fără scăpare. Oștile trufașe ale lui Mahomed se înfundă într-un ținut bizar, care îi momește, apoi îi înghite, măcinîndu-i, încetul cu încetul. În această lume încăpățînată și ostilă în care se aventurează, neprevenit, Mahomed, se încurcă direcțiile, nu poți ști niciodată ce e jos și ce este sus: «*Ăștia încearcă să ne atragă în cer*» — explică un soldat înspăimîntat. «*În cer — ca după aia, ei, de jos, să ne înțepe în călcîi. Să ne tragă în țeapă*». Ce pare deasupra e de fapt dedesubt, scufundat în adîncul timpului, lămurește competent Radu cel Frumos:

«— *Aveți și cetăți îngropate, în afară de cele cocoțate deasupra realității?*» — se interesează nedumerit Mahomed.

«— *Da. Numai din cele îngropate. Mirajul provine de la cele vechi, de pe vremea dacilor și romanilor, care sînt pomenite de istoricii greci, se și văd, ca bunăoară aceasta...*»

Spațiu și timp se află în raporturi stranii, care îl neliniștesc pe Mahomed. Trecutul și memoria au o forță viguroasă de propulsie; a plonja în ele e pentru valahi o șansă de a se menține «sus».

Cum se vede, și în teatrul istoric Marin Sorescu aplică legea lui «*invers*», căci peștele mic izbutește să înghită pe cel mare. O spune răspicat chiar Radu cel Frumos, explicînd lui Mahomed că valahii se conduc și ei după modele și precedente istorice, urmînd o lecție proprie: «Poporul meu înghite imperii... E mic, dar asta face tot timpul... cu asta se ocupă. A mai înghițit cîteva pînă acum... de ce nu si pe...?»

Cu *A treia țeapă* se schimbă unghiul de vedere. Trecem dincolo de Dunăre și constatăm că Țepeș este domn într-o țară mică, «prinsă» — geografic și istoric — între mai multe imperii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care amenință s-o înghită. Unii dintre peștii care dau tîrcoale Valahiei sînt, la rîndul lor, amenințați de alții mai mari (cum e, de pildă, craiul Matiaș, mai întîi prieten, apoi, din rațiuni conjuncturale, dușman al lui Țepeș).

Domnul este, deci, prizonier al unei conjuncturi ostile. O conjunctură care apasă și pe ciudatul personaj numit Minică, însă cu judecata rătăcită fiindcă — explică el — și-a pierdut *«cinci copii din pricina istoriei»*. El și Țepeș au, fiecare, soluția lui în lupta cu timpul și, într-un episod memorabil din piesă, cei doi filosofi ai istoriei se înfruntă deschis. Pentru Minică scăparea e *înainte*, în timp: *«Cît mă țin picioarele, tot înainte»*. Papuc observă cu haz că bietul rătăcit e un *«hagiu în viitor, la sfîntul bine»*. Din epocă în epocă, din domn în domn, Minică se mișcă nestingherit pe căile speranței, încercînd să ajungă, odată și odată, *...sus*. El încearcă, deci, o *ieșire prin timp*, care e totuna cu o ieșire prin cer: *«Că am pornit-o așa din vale și am mers, tot rău, tot rău, tot rău, — da' poate ajung odată în vîrful unui munte, văd că e frumos-bine și dau un chiot...»*

Țepeș însă nu-și poate îngădui să fugă, pur și simplu, din istorie: *«Nu putem s-o luăm cu toții razna, ca tine... Programul meu e pentru acum. În conjunctura asta. E drept, nici mie nu-mi place. Dar sînt Domn. Nu pot să fac mofturi în fața istoriei ca tine. E datoria mea de Domn, față de popor, să stau proțăpit în prezent și să-l fac să ne placă...»* El trebuie să ia totul pe cont propriu, să găsească scăparea *în sine*. Minică bănuiește ceva, căci suspină: *«Greu și de mine, greu și de Măria-ta»*.

Un timp oarecare, domnul reușește să se strecoare, abil, aminînd momentul înghițirii. E un personaj greu de «prins» — cum constată pictorul de curte, care se chinuie să-l imobilizeze pe pînză. Cînd turcii pun, pînă la urmă, stăpînire pe țară, principele fugar e întemnițat în Ardeal — fiind, deci, *«înghițit»* de un pește mai mic, înfricoșat și el de peștele cel mare. Orice scăpare se dovedește, de fapt, o nouă captivitate: după ani grei de detenție, Țepeș răzbate la lumină într-o țară pusă în «ramă» turcească. Dovedind că își înțelege condiția, Domnul face un gest simbolic, așezîndu-se el însuși în locul tabloului încheiat, în fine, de pictor.

«ȚEPEȘ: Dă-mi rama aia. (Scoate tabloul din ramă și se așează în locul tabloului). *Ce zici de operă?* (Pictorul tace).

PAPUC: (Plat) *Ieșiți, doamne, de-acolo, c-așteaptă țara.*

ȚEPEȘ: Și țara e în ramă... turcească...»

Judecata de sine cu care se încheie piesa are ca efect răsucirea într-o direcție neașteptată a sensului. Iona găsea și el soluția înăuntru, pe cînd Paracliserul încerca să se substituie memoriei și timpului. Coborîrea lui Țepeș în moarte seamănă cu *«drumul măririi»*, înfrîngerea aduce mai degrabă a urcuș și a apoteoză. Încolțit din toate părțile, domnul se «cațără» spre cer și ajuns, în fine, *«sus»* dă — cum visa Minică — un chiot: *«Cîtă zare!»* La fel ca în *Matca*, *Pluta Meduzei*, sau *Iona*, finalul piesei e deschis tuturor interpretărilor.

În seria *omologiilor simbolice* descoperite de Marin Sorescu trebuie socotită și aceea *dintre existent și creație* (dintre Creația universală și cea a artei), dintre *inesse* și *dicitur*. Complexul lui Iona afectează în aceeași măsură pe creator și pe însul comun. Iona e, de altfel, întîiul personaj al dramaturgiei lui Marin Sorescu asimilabil unui creator virtual.

Diverși autori din secolul nostru au recunoscut în personajul biblic pe artist. În proza intitulată *Jonas ou l'artiste au travail*, Camus face din profet un pictor a cărui capodoperă formulează o relație ambiguă între solitudine și solidaritate. Un scriitor contemporan cu Sorescu — americanul Kurt Vonnegut Jr. — alege ca protagonist pentru romanul *Cat's Cradle (Leagănul pisicii)* tot un Jonah. Intitulată *Ziua cînd s-a sfîrșit lumea*, «opera» acestui Jonah intenționează să fie un *memento*, o scriere documentară despre bombardamentul de la Hiroshima. Viitor și trecut se încurcă în romanul lui Vonnegut ca și în literatura lui Sorescu. «Amintirea» se transformă în profeție și încă una împlinită în final. Argumentul decisiv pentru transformarea lui Iona în creator virtual este, probabil, statutul său de profet. Profeția e o *vocație hermeneutică*, o *limpezire a sensurilor și a destinului la care aspiră și arta*. Parabola lui Iona ascunde această omologie latentă între condiția interpretantă și cea creatoare, pe care unii scriitori au sesizat-o prompt. Drama lui Marin Sorescu ne spune ceva nu numai despre condiția însului comun, ci despre neputința creatorului de a mai răzbi spre *orizonturi de o noutate absolută*.

În *Pluta Meduzei* există suficiente detalii care ne autorizează să transformăm morala fabulei către domeniul esteticii. Zelul inventiv al Inșilor, care confecționează tot felul de vehicule «experimentale», trimite și la cavalcada neobosită a avangardistului care are impresia că i s-a îngustat terenul noului sub picioare, căutîndu-și scăparea «înainte». Fiind atît de veche — sugerează, parcă, autorul în final — planeta sensului n-a încetat să fie nouă pentru creator. Irina, matcă a vieții, e asimilată unui întemeietor de catedrală. (Pasajul reia poemul *Ctitorie* din volumul *Tinerețea lui Don Quijote*).

Paracliserul leagă decis sfera existentului de cea a creației. Piesa conține o *ars poetica* zugrăvită ingenios în jocuri de lumini și umbre. După ce a coborît suficient de adînc în memorie, Paracliserul (care — precizează autorul — *«zidește»* harnic din fum) începe să lase pe pereți

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai multe umbre. Faptul nu ne miră, căci orice creator e urmărit insistent de *umbra precedenței*. În memoria limbii au murit atîția înaintași: «*E drept că au murit prin ziduri fel de fel de oameni, de atîtea milenii se zidesc și mor. Poate mai există suflete nemestecate bine de uitare, nememorate bine, vreun crîmpei de ochi, de geană, de gleznă, care prind acum raza mea, și iau forma mea, și se mulțumesc fie chiar și cu forma mea, numai să se mai întruchipeze odată...*»

Există în piesă un episod în care personajul lui Sorescu repetă evenimentul paradigmatic al «nașterii». Dar în staul, magii descoperă un bătrîn. Senectutea e, la urma urmei, vîrsta la care se naște orice artist, în a cărui *memorie culturală* viețuiesc «*mai multe generații*» (cum precizează undeva poetul Sorescu).

Cînd aproape a terminat de «zidit», *creatorul* lui Sorescu se pomenește față în față cu semenul său, *Creatorul*, prinzînd prilejul să se plîngă de condiția sa de «succesor»: «*După ce tu le-ai făcut pe toate singur, ce ne-a mai rămas și nouă*, celor de pe fundul lucrurilor făcute?»

Artistul se ivește pe lume «*pe fundul lucrurilor*» gata create de alții; orizontul său e «*înrămat*»; prezentul este ciuruit de trape, prin care aluneci, adînc, în trecut. El ar vrea, desigur, să revină asupra începuturîlor, să dea înapoi ceasornicul creației: «*De-am putea cel puțin ploua înapoi măcar potopul, că-l aruncăm în sus în patruzeci de zile și un miliard de nopți, pedepsindu-te pentru păcatele tale. Sau să-l ningem și să zburăm călare pe cîte un fulg spre stelele lacome de ninsoare! Și să te troienim, în hibernare, ca înainte de facere, și să-ți dăm prin gînd ca niște avalanșe prin vis. Și să ne gîndești pe fiecare în parte de la început. Și să ne răzgîndești de la început. Și să ne răzgîndești de la început*». Dar cum nu se poate, trebuie să o ia în partea cealaltă: *în creație, oricine vrea să «răzbată» trebuie mai întîi să coboare în sine*. Printre imaginile sugestive la care recurge Sorescu pentru a-și exprima metaforic *poetica sucită* — în care suveran e balansul și e legiferat «*du-te, vino*» — se numără și biserica vie, pictată pe o dropie de care amintește Paracliserul. Pe de o parte, imaginea sugerează sinonimia perfectă între existent și creat. Iar pe de alta, ea concretizează inspirat norma echilibrului estetic la care aderă Sorescu: «*Astea se echilibrează, cică. Ce pui în mormînt cu aripa stîngă, înalți spre cer cu cea dreaptă. Și invers. Ce înalți pui în mormînt.* Moară de apă cu cupe.»

Pentru Marin Sorescu, lumea e un cod care servește la lămurirea sensurilor creației pe cînd creația face dezvăluiri esențiale în legătură cu planul omolog al ființării, într-o relație cu dublu sens. În dramaturgie, scriitorul face să alunece progresiv gestica existențială către una creatoare; în poezie aceeași atitudine în fața datului e trecută în seama unei conștiințe creatoare, eventual în seama eului poetic.

Creația se naște devorînd cultura urmînd, la rîndul său, să fie înghițită de aceasta: «*O, desculții mei prieteni, / Homer, Dante, Balzac, / Și cum ziceați că vă mai cheamă! / A fost consumat la timp / Tot sensul cărților voastre, / Pe care le găsesc / Aruncate prin curte*». Sau: «*Le mîngîi ușor pe titluri, / Potrivindu-mi, ciudat, sucurile gastrice, / Parcă-aș merge la un ospăț. / Astăzi de pildă / Am chef de îndopatul Homer*».

Ca totdeauna la Sorescu, *cum e în creație, așa și în viață*: «*Citesc, citesc / Și cînd mi-aruncă ochii pe fereastră / Observ cu uimire / Că și găinile cele adevărate, lîngă zidul casei, / Simt nevoia din cînd în cînd, / Să mănînce coji de ouă*».

Regulile prescrise de poet citirii, culturii în genere, au valabilitate universală: de pildă folosirea «echerului», un «instrument literar» util, cu precădere la citit, căci semnifică grila interpretantă, atitudinea lucidă. «*Apoi echerul se poate extinde / Și în viața de toate zilele / (...) Nu vă aventurați / Într-o dragoste adevărată / Fără un echer la butonieră*».

Există în literatura lui Marin Sorescu un fel de *mecanică unică a producerii de sensuri*, valabilă în sferele ființării, istoriei și artei. O citire unitară a operei, o inventariere a sensurilor sale arhetipale, luminează metafizica, morala, filosofia istoriei, estetica, imprimîndu-le *o atitudine unică*. Ea încearcă să evite tensiunea contrariilor, rupturile, jocul alternativelor, preferînd scindării omologiile de tot felul și continuitatea. Metafore poetice cum sînt «*fîntîna cu ciutură*» (în *Matca*), «*moara de apă cu cupe*» (în *Paracliserul*); legea *gravitației inverse* exercitate de deja-existent și care te face să te *înalți în tine* sau să *cobori în sus*; balansul între două orizonturi al Irinei; răz-gîndirea și altele sînt anticipate de strigătul triumfător al lui Iona: «*Totul e invers!*» Gîndirea poetică a lui Marin Sorescu pledează pentru sensul *reversibil*.

Viața e doar o suită de situații cu dublu tăiș, al căror înțeles atîrnă de partea din care privești: «*Pescarul s-a scurs pe / Firul undiței. / Acum atîrnă tot de cîrlig, / Pluta face semne de „gata“ // Vine cîte un pește mai mic / Și-l mușcă de picior, / Altul mai răsărit / Îl mușcă în același loc, / Înghițind / Peștișorul anterior. // Și tot așa, unul în altul / Crește prețul pradei. / Firul se derulează spre fundul mării, / Pescarul e începător // Nu mai e deloc sigur la care capăt stă omul / Și la care peștele / Care pe care se pîndește*».

Și în literatură lucrurile stau exact la fel. Homer este, cum precizează poetul, «*antropoida noastră literară*». Toți autorii trag din el și, în logica obișnuită a lucrurilor, strămoșul a fost de un număr infinit de ori înghițit, mistuit. Sorescu admite că lucrurile pot fi văzute și altfel. Poetul se aplică să citească și invers raportul. Modelul mitic își absoarbe din viitor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urmașii, care o pornesc de-a-ndoaselea, pe toboganul memoriei. În viață și în literatură, pe firul timpului e un du-te-vino, în toate direcțiile: «*Și-avea un chef de opere năprasnic / Eu îl și văd bărbos ca Polifem, / Mîncînd chiar și din viitor berbecii, / Cu scriitorii-ascunși în lina lor*».

Autorul întoarce și cercetează pe toate fețele posibile relația dintre literatură și lume. *În existent este la fel ca în cuvînt.* Și... invers.

Monica SPIRIDON

2. Valențele imaginarului

Coextensiv realului, imaginarul reprezintă în poetica lui M. Sorescu decalajul dintre esența obiectivă a eului și aparența subiectivă a simbolurilor prin care poetul își exprimă substanța lirică. În măsura în care imaginarul se substituie realului, imaginația poetică exprimă esența unui univers al cărui ecou se reflectă prin sugestie. Astfel, propunînd absența în locul prezenței imaginarul își manifestă în opera lui Marin Sorescu consistența: poezia își pune propriul limbaj între paranteze pentru a se confunda cu dialogul neîntrerupt dintre eu și lume.

Starea de grație specifică poeziei clasice cedează locul unei «*ucenicii progresive și fragmentare*»[1] a logosului, orientat în spațiul poeticii moderne, spre convertirea adevărului ontologic negativ în condiția propriei sale depășiri: absența se instituie ca prezență, umbra ca lumină, iar intuiția rimbaldianului «*je est un autre*» tinde spre certitudine. În poetica lui Marin Sorescu, eul liric a găsit posibilitatea de a smulge forța creatoare unei profunzimi interzise, ipostaziind obscurul în opusul său și nostalgia în revoltă. În acest context, relația[2] imagine — imaginație — imaginar restructurează în termeni specifici raportul dintre gnoseologic — antropologic — ontologic. Imaginația depășește, în opera lui M. Sorescu, capacitatea de a simboliza realitatea imediată prin imagini. Creatoare, imaginația impune simultan dedublarea lumii prin metaforizare și distanțarea poetului de universul reprezentat[3]. În acest mod, imaginarul determină eliberarea «eului» de contingent prin iluzie.

Poetica lui Marin Sorescu reflectă experiența unui moment absolut de creație printr-o dialectică în care imaginarul se revelează spiritului creator, se reflectă ulterior în imaginea simbolizată pentru a se sublima, în final, în receptarea poemului. În acest flux, imaginarul se rescrie ca discontinuitate a imaginii și ca spațiu deschis, specific imaginației. Dacă, prin discontinuitatea imaginii, poemul se detașează de realitatea materială a lumii, și în egală măsură, de realitatea formală a «jocurilor» lingvistice necesare reprezentării, în schimb, prin spațiul deschis al imaginației, poezia relevă sensibilitatea eului creator ca subiectivitate grefată pe un univers obiectiv.

În cele ce urmează, ne propunem a delimita cîteva modalități[4] esențiale de structurare dinamică a imaginii poetice în spațiul imaginar, precum și modul poetului de asumare lucidă a realului prin imaginar.

Imaginarul operează prin trei modalități esențiale, menite să smulgă imaginea degradării timpului:

a) Proiectarea imaginii în timp se manifestă sub semnul emblematic al *revoltei:* semnificativă este «balada» îndrăgostiților care, într-un efemer moment de beatitudine, «*se prind de mînă / Și se aruncă amîndoi într-o verigheță cu puțină apă*» (*Balada*, p. 134)[5]. Bucuria de a trăi clipa de extaz la unison impune efigia cuplului fericit, proiectînd într-o stare adamică pe aceia care «*strigîndu-se pe nume ziua / se aud noaptea*» (ibidem).

Atitudinea de revoltă dureroasă, mută, a poetului, față de anihilarea absurdă a unui sentiment firesc, profund uman, față de perisabilitatea ordinii afective în conflict cu ordinea inexorabilă a timpului devorator, se manifestă prin imaginea-ecou a nostalgiei de perfecțiune și perenitate. «*De la o vreme / Li se amestecă ziua cu noaptea, / Într-un fel de tristețe deasă... / Verigheta răspunde tocmai pe tărîmul celălalt. / Acolo este o plajă mare / Plină cu oase îmbrățișate / Care dorm cu albul lor ostenit, / Ca niște scoici frumoase / Care s-au iubit toată marea*». Revolta subtextuală, insinuant ironică, a poetului determină spectrul «*scoicilor frumoase care*

---

[1] Vezi coordonatele poeziei contemporane la G. Picon, *L'usage de la lecture*, Mercure de France, Paris, 1979, p. 453, și urm.

[2] Cf. M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, II, Klincksieck, Paris, 1976, p. 100–101.

[3] Cf. J. Starobinski, *L'Oeil vivant, II: la relation critique*, Gallimard, Paris, 1970, p. 174.

[4] Cf. J. Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982, p. 122–130.

[5] Citatele sînt reproduse după Marin Sorescu, *Drumul*, Minerva, 1984.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-au iubit toată marea», încercînd să simuleze oprirea clipelor-neant, să fixeze vremea într-un prezent etern. Ipostaziind mobilul în imobil, poetul conferă imaginarului o posibilă valență recuperatoare. La confluența cu neantul, eul aruncă, astfel, prin imaginar, o punte spre sine și spre univers. În poetica lui Marin Sorescu, haosul constrînge adesea arta să refacă lumea, să-i confere un echivalent de mult pierdut: al profunzimii și al duratei. Ca atare, prin revolta insinuată, poezia încetează a mai fi un demers de acceptare a vieții sau a morții: ea devine o iluzie energică, înverșunată să despartă viața de moarte, să confere existență inexistenței, mobilizînd în acest scop forța stranie a imaginarului.

Semnul revoltei se concretizează în opera lui Marin Sorescu în «scheme» matrice de *expansiune, ascensiune* și *dominație* a imaginarului în raport cu timpul real.

Poemul *Ocolul lumii* fixează timpul în matricea expansiunii unor imagini ce conturează spiritualizarea prin simboluri concentrice: *«Întîi am înconjurat părinții, / de cîte două ori pe fiecare. / Apoi bunicii, / Doar o singură dată. / Casei i-am dat ocol în timp ce ardea. / După aceea am pornit-o pe stradă, / Înconjurînd fiecare trecător, / Să văd cum arată — dinspre* răsărit / *Și dinspre apus».* (*Ocolul lumii*, p. 66).

Demersul gnoseologic al poetului se realizează din aproape în aproape: părinții, bunicii, casa în flăcări, trecătorii anonimi sînt tot atîtea puncte de referință necesare cunoașterii de sine prin medierea altora. Ocolul lumii implică în fond experiența trăirii, a devenirii, în aspectul său imediat. Eul poetic, vibrînd sub semnul unei sfericități[6] cosmice își descoperă la limita aventurii sale unica realitate ontologică — singurătatea: *«Am mers pe jos / Pe malul de ape / Și am trecut pe celălalt mal / De munți. Peste tot am pus cercuri, cercuri de urme / Galbena aureolă pe care o port totdeauna / În jurul picioarelor mele»* (ibidem).

În acest context, expansiunea imaginarului se constituie ca un paradox al devenirii: de la concret la abstract, de la cunoscut la necunoscut, eul evoluează în regimul aceluiași spațiu ontic, închis, rotund, marcat de un non-sens existențial; imposibilitatea de a se regăsi, de a-și sincroniza timpul interior, trăit, cu existența exterioară eului creează o dialectică stranie a condensării ființei dispersate în acțiunea imaginară de cunoaștere și, totodată, a dilatării proporțiilor eului concentrat spre regăsirea unui nucleu ideal al devenirii. Rătăcirea subiectivității într-un «ocol al lumii» relevă în ultimă instanță damnarea primordială a spiritului, încătușarea sa în neființă.

Dacă în matricea «expansiunii» revolta eului tinde să spațializeze timpul prin extravertire, în schema matrice a *ascensiunii*, introvertirea eului se manifestă prin redimensionarea subiectivității: propensiunea sa spre ideal nu este decît ecoul exilului interior: *«Închizînd și deschizînd ochii / Apropii stelele* [...] / *Fiecare cu steaua lui / Pe care și-o trage spre sine... (Apropii stelele*, p. 118).

Prin proiectul imaginar de ascensiune spirituală, poetul reface hieratic ordinea de început a lumii, regîndind spațiul primordial, esențele arhetipale, ca un timp interior marcat de singura realitate a privirii. Reorientînd ascensiunea exterioară a spiritului spre profunzimea interioară a sufletului, poetul își asumă destinul unei flăcări a cărei verticalitate implică *«le plaisir de voir un au-delà du toujours vu»*[7]. Valoarea pe care poetul tinde s-o cucerească este lumina spirituală — o supravalorizare a astrului nocturn. Tendința firească a eului liric de a transcende prin imaginar limitele realității obiective denotă o nemulțumire primitivă, o revoltă ancestrală a ființei împotriva granițelor sale ontologice: *«Am legat copacii / La ochi / Și le-am spus să mă găsească. / Și copacii m-au găsit imediat / Cu un hohot de frunze. / Am legat păsările la ochi / C-o basma de nori / Și le-am spus să mă găsească. / Și păsările m-au găsit / Cu un cîntec. / Am legat tristețea la ochi / Cu un zîmbet. / Și tristețea m-a găsit a doua zi / Într-o iubire».* (Am legat..., p. 9—10).

Tendința de «dominație» a universului obiectual, concret și abstract, manifestată prin «legarea» metaforică a «copacilor», a «păsărilor», a «tristeții», asimilează eul poetic cu eul primordial, demiurgic. Consecințele acestui proces de asimilare[8] se realizează în plan poetic, pe de o parte, prin crearea unui timp și spațiu ireale, factice, în care eul va fi constrîns să evolueze sub dominația propriei iluzii: *«copacii m-au găsit / cu un hohot de frunze»*; *«păsările m-au găsit / cu un cîntec»*; *«tristețea m-a găsit* [...] / *într-o iubire»*. Pe de altă parte, universul iluzoriu creat de poet în virtutea dorinței sale de expansiune își va manifesta propria logică și coerență reflectînd, pe planul imaginarului, coordonatele similare, intrinseci, ale eului crea-

---

[6] Cf. G. Bachelard, *La phénoménologie du rond*, în *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1984, p. 208–214.

[7] Cf. G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1986, p. 3.

[8] Vezi discuția asimilației simbolice la J. Bril, *Symbolisme et civilisation: essai sur l'efficacité anthropologique de l'imaginaire*, Champion, Paris, 1977, p. 117–418.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tor: «*Am legat soarele la ochi / Cu nopțile mele / Și i-am spus să mă găsească. / Ești acolo, a zis soarele, / După timpul acela, / Nu te mai ascunde, / Mi-au zis toate lucrurile / Și toate sentimentele / Pe care am încercat să le leg / La ochi*». (ibidem).

Tentativa progresivă și neobosită de expansiune a poetului este anulată sistematic în propriul său spațiu poetic. Înfrîngerea repetată a elanului expansiv se realizează într-un timp interior a cărui imensitate se regăsește în mișcarea eului imobil[9] în dinamica visării liniștite[9]. Investind obiectele concrete și abstracte cu dorința de dezmărginire, Marin Sorescu le conferă, în fapt, un spațiu coextensiv aceluia de care acestea dispun în mod real. Fiecare obiect poetic (păsări, copaci, iubire, soare) investit cu esența spațiului intim, specific eului liric, devine centrul potențator al întregului univers, pentru că, în fiecare caz, temporalitatea se rescrie ca prezent etern, iar spațialitatea infinită a orizontului poetic deține, ca și centrul creator, chintesența aceleiași existențe imaginare. În acest context, schema «dominației» poetice devine o epifanie a transcendenței. Cenzurarea imaginarului de către real transformă încercarea poetului de transgresare gnoseologică a ontologicului, într-o explorare neliniștită a propriei imensități poetice.

b) O altă modalitate esențială de proiectare a imaginii în timp este *replierea*. Prin intermediul acesteia, poetul intră în comunicare parțială cu zonele abisale ale eului liric, rescriind imaginarul ca încercare de a numi inefabilul prin alternativa iluzorie a măștii. În acest cadru, imaginarul se configurează ca voință de iradiație a imaginii intuite: «*Să cercetăm bine / Cine se ascunde sub noi. / Să fim foarte atenți / Pe cine numim / Eu*» (*Cine*, p. 94).

Rimbaldianul «*je est un autre*» devine prin repliere, în poetica lui Marin Sorescu, ființa care își caută identitatea pierdută, într-un vertij generat de o mutație interioară, operată prin logica măștii: «*Îndesați cu genunchiul / Sub niște măști / Atît de convenționale, / Rîsul, plînsul, iubirea, / Ne căznim, stîngaci, / Să fim familiari cu noi / Poate chiar reușim / În unele momente, / Dar ne speriem grozav / Cînd ne auzim glasul*». (ibidem).

Logica măștii se rescrie astfel ca un centru de condensare a imaginilor, în care alternativele de dedublare ale eului (prin rîs, plîns, iubire) își găsesc coerența într-o dezvăluire simulată: «*ne speriem grozav cînd ne auzim glasul*». Fixînd în timp o voință de impasibilitate, masca determină prin repliere coborîrea eului în sine, pentru a se regăsi, pentru a redeveni pur, naiv, *sine*. Demersul imaginar de redescoperire a eului real eșuează, însă, prin relevarea ființei ca alteritate, ca prezență a unui Altuia în Sine. Configurarea dedublării ca presiune internă, irepresibilă și mascată de inconștient[10] determină actul replierii să devină un loc geometric al tensiunilor, în care eul reface sacerdoțiul narcisiac. Proiectarea în timp a imaginii repliate a eului denotă, în fapt, triumful unui eșec, mistificarea unui timp primordial, spulberat de mult și pe care poetul îl transfigurează în obiect poetic *în* și *prin* această ocultare intermitentă, generoasă a măștii, dat fiind că regăsirea cu sine nu este posibilă decît prin Altul.

În poetica lui Marin Sorescu, «replierea» se concretizează în «scheme» imaginare de *coborîre, interiorizare, aneantizare*.

Prin schema coborîrii vieții în moarte, poezia *Maximum de durată* recuperează mitul «păcatului originar», ca simbol rațional[11]. Între lumină și umbră, între viață și moarte, Marin Sorescu suprimă ideea damnării inițiale pentru a institui o relație simultană de paralelism și conversiune a «tipului» (a eului) în «anti-tip» (în non-eu). Dacă paralelismul dintre *eu* și *non-eu* se manifestă printr-o conștiință nostalgică de ubicuitate a ființei umane, adică printr-un posibil prerogativ divin al eului de a fi prezent în mod imaginar, în întregul univers, conversiunea *eului* în *non-eu* reflectă, în același timp, imposibilitatea practică de a se sustrage ireversibilității timpului: «*Risipiți lumii — / Moartea o posibilitate de strîngere a eului / De golire a spațiului de el, pentru a face loc altuia*». (*Maximum de durată*, p. 194).

Singularizarea eului în neființă reprezintă circumscrierea timpului ca dimensiune ireversibilă și coextensivă duratei de alunecare a vieții în moarte. Ființa limitată de neant și, simultan, propulsată de propria nostalgie de nemărginire se situează, pentru o clipă, între un spațiu himeric (ubique) și un abis eliberator (nusquam). Între aceste coordonate, eul își suspendă imaginar alunecarea, fiind claustrat de sentimentul unei așteptări imposibile: înlăturarea destinului și instituirea unui timp fabulos, reversibil, al amintirii. Dar ubicuitatea vieții și sentimentul irevocabil al extincției, limitînd ființarea eului, transformă fiecare moment al coborîrii, într-un eveniment prim-ultim al devenirii. Realul obiect al nostalgiei eului nu este absența, ci continuitatea. Imposibilitatea obiectivă de a se situa în perspectiva unei continuități absolute determină eul să recepteze durata ființării sale ca pe o dimensiune temporală

---

[9] Cf. *L'immensité intime*, la G. Bachelard, op. cit., p. 168–190.

[10] Vezi discuția «cauzelor psihologice» ale substituției alteritate — ipseitate la G. M. Clancier, *La poésie et ses environs*, Gallimard, Paris, 1973, p. 25–26.

[11] Vezi raționalizarea conceptului de «păcat originar» la P. Ricoeur, *Le conflit des interprétations: essai d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1987, p. 265–282.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce implică în mod necesar o alteritate pentru a părea continuă[12]. În acest context, remediul eului împotriva ireversibilității temporale nu poate fi decît iluzia reversibilă a nostalgiei de neant eliberator, pe care poetul o cuprinde cu brațele deschise: *«Într-un fel numai moartea / Te face om, te scapă de alții. / Trăiești în lume, dar mori, în tine, / În eu»* (*ibidem*).

După iluzoria spațializare a timpului (creată prin dorința de ubicuitate a eului), temporalizarea spațiului (sugerată prin nostalgia reversibilă a ființei de ireversibil) repliază poetul în propria realitate: «trecerea» inexorabilă, «coborîrea» lentă a eului în opusul său, esențializarea ființei prin neființă realizează mișcarea unui flux imperceptibil al devenirii, cuprinsă într-o ramă subțire de ceață: nostalgia de continuitate. Oprit o clipă la răspîntia timpului, poetul străbate calea durerii de a fi descoperit originea luminii în întuneric, desăvîrșirea pozitivului în negativ și esența nostalgiei sale de ființare nu într-un «rău» originar, remediabil, ci în imposibilitatea de a-l remedia. În acest sens, se pare că *«la nostalgie fait face à l'amertume de l'échec»*[13]. Dar, deși învins, poetul nu este răpus de neliniște. «Coborîrea» sa în absolut conferă neființei nimbul de desăvîrșire a existenței spirituale. În această perspectivă, Absolutul devine Concret, iar inexistența — momentul suprem de decantare și purificare a destinului.

Schema *interiorizării* imaginii, ca reflex al atitudinii de repliere existențială a eului, se realizează în poetica lui Marin Sorescu prin simbolismul privirii. Legată de transcendență, privirea se sublimează treptat într-o «a doua vedere», arhetipală (în sens platonician), care se substituie percepției vizuale comune: *«Ochii mi se măresc tot mai mult, / Ca două cercuri de apă, / Mi-au acoperit toată fruntea* [...] / *În curînd vor fi tot atît de mari* /, *Ca și mine. / Mai mari decît mine* [...] / *Eu nu voi fi decît un punct negru* / *În mijlocul lor»* / (*Ochii*, p. 31).

Supradimensionînd «ochiul», privirea «în interior» își asumă atributul demiurgic al Creatorului care, din înălțimea solitară, măsoară calm singurătățile: *«Și ca să nu mă simt singur / Voi lăsa să intre în cercul lor* (al ochilor) / *Foarte multe lucruri: / Luna, soarele, pădurea și marea / Cu care voi continua să mă uit / La lume»* (ibidem).

Conferind interiorizării absolute capacitatea maximă de exteriorizare, eul poetic rescrie, în fapt, paradoxul lui Narcis: afirmarea extremă, plenară, a eului se convertește în negarea supremă de sine.

Privirea imaginară a poetului — reflex al privirii divine — rămîne o instanță interioară, profundă, cenzurată de transcendența în momentul propensiunii sale eliberatoare: căderea, re-interiorizarea privirii rescriu, în final, imaginea încătușată a supraeului, ca obiect sacrificat de *eu: «Apoi m-am dat înapoi / În moarte / Să mă privesc* (s. n.), / *Autoportretul / Îmi reușise de minune. / Asemănarea era atît de perfectă / Încît, uitînd să mă iscălesc, / Oamenii au scris ei singuri / Numele meu / Pe o piatră». (Portretul artistului*, p. 31).

Configurînd trecerea eului în non-eu, Marin Sorescu nu rescrie extincția ca teroare a limitei, ca obsesie degradantă a ființei în pragul neantului, ci ca o eliberare. Proiectat în cadre poetice anistorice, eul liric este tulburat de freamătul pulsiunilor interne: *«Se aude clipocind, / Înotînd, / Gîndurile mai vechi / Trec spre marginea de gînd». (Margine de gînd*, p. 91).

Ritmul alunecării spre neant se circumscrie calm, ca un contrapunct al devenirii. Confruntarea ființei cu neființa nu se realizează în tonuri sumbre, agresive, ci în nuanțele palide ale neliniștii. Sprijinit de umbre, poetul întrevede raționalitatea morții în iraționalitatea sa deliberată, atîta timp cît relația moarte — viață reface, imaginar, un paralelism încă posibil: în pragul exincției, gîndurile eului se împresoară *«ca de pe o margine de frunză / nervurile, la sfîrșit de vară!»* (ibidem). În fața neantului, pe care ființa îl neagă printr-o asumare conștientă, poetul își decantează drama, într-un discurs al neliniștii, potențat de amintirea copleșitoare a existenței obiective: *«Doamne, locul pe unde ele / Se aruncă-n afară / Ca de pe o margine la frunză, / Nervurile, la sfîrșit de vară!»* (ibidem).

În acest context, extincția presupune, pe de o parte, recunoașterea și acceptarea morții ca formă a vieții degradate ontologic și, pe de altă parte, reconstituirea, recuperatoare a unui joc inițiatic al vieții infinit dedublate: *«Se aude un trup de cenușă / Coborînd de pe sufletul meu, / Peste marginile cerului / Un volum de lumină / Se varsă mereu»* (ibidem).

Forța recuperatoare a acestui scenariu inițiatic se manifestă prin integrarea eului în univers și, implicit, prin redarea propensiunii sale cosmice, ancestrale.

c) O altă modalitate de proiectare a imaginii în timp este *resemnarea*. Semnificînd în plan imaginar o atitudine de fixare a eului, oscilînd tragic între revoltă și repliere, resemnarea ancorează într-un nou spațiu ontic rătăcirile ființei ce se îndoiește, ce nu mai speră să găsească o ieșire din căutarea sa dramatică. Fără a anula căutările eului, întrebările sale fără răspuns, tribulațiile sale tragice, resemnarea răscumpără universul prin eternizarea suferinței:

---

[12] Cf. G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, PUF, Paris, 1980, p. 51.
[13] Cf. W. Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris, 1974, p. 292.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eul devine o instanță liminară, obiect și subiect al neliniștii, cauză și efect al căutării, mișcare suspendată în idee: «*Infinitul e mult mai mare / Decît ne închipuim. / N-o să putem niciodată / Să-l umplem cu sufletul nostru*». (*Un acoperiș*, p. 69).

Resemnarea poetului se închide simbolic sub «un acoperiș», de unde privirea eului domină, într-o stare de grație, alternativele imaginare opuse: replierea și revolta: «*Toată aspirațiile se preling în haos / [...] Se pierd în gol, / pămîntul e tot mai rar / De vise noaptea*» (ibidem). Imaginația scriitorului oprește, resemnată, sufletul pe o punte mediatoare între plus și minus, pentru a descoperi în destin linia ce separă visul de veghe, ascensiunea de regresiune, idealul de real: «*Trebuie poate un acoperiș [...] / Care să rețină speranțele, / Fericirea, gîndurile mari*». (ibidem, p. 70). Resemnarea implică în fond dorința de conservare a idealului, într-un crepuscul spiritual în care neliniștea se calmează, iar revelația adevărului impune, paradoxal, acceptarea iluziei: «*Lovite de tabla falsului cer / Acestea* (speranțele, fericirea, gîndurile mari) *se vor întoarce spre noi, / Ne vor ajunge din urmă, cînd vom fi triști, / Coșari ai unui soare temporar*» (ibidem, p. 70). Prin resemnare, imaginarul oferă elixirul necesar eului tragic, care a învățat că elanul spre lumină (revolta) sau spre întuneric (replierea) nu reprezintă decît alternativele lui Janus Bifrons. Abdicarea eului de la valorile extreme ale cunoașterii imaginare semnifică, în context, o continuare a căutării de sine.

Prin imaginar, opera lui Marin Sorescu își asumă realul, transfigurîndu-l în structuri poetice convergente cu universul imaginat, în funcție de intuiția estetică a eului creator. Fără a fi reprezentare pură, gratuită a unei atitudini estetice, imaginația situează eul liric în centrul realității. În consecință, imaginația devine element primordial, «pre-reprezentațional»[14] al cunoașterii. În acest sens, imaginea instituită în plan poetic operează o «apropriere» estetică a realității, prin care schemele — matrice reflectate dețin statutul ontologic al eului fenomenal: un produs al comunicării dialectice dintre subiectul intențional estetic (eul liric) și ființa materială (eul empiric).

Camelia-Felicia DRĂGHICI

3. Mit și structură

Deschiderea spre posibil este conferită pieselor lui Marin Sorescu de modificarea datelor fundamentale ale tragediei. De la personajele de înaltă condiție socială, în sfera cărora era plasată, în general, confruntarea, dramaturgul operează — în spiritul teatrului modern — mutația centrului de interes al creației sale spre valorile absolute și soluțiile ultime ale omului comun. De aici, desprinderea esențială de tragedia clasică și înscrierea pe coordonatele dramaturgiei contemporane.

Eroul este scos de sub tirania *fatum-ului*, dar și de sub protecția unui spațiu concret-istoric. În trilogia soresciană, acest concret-istoric ca și cunoscutul și previzibilul pe care le-ar implica sînt abolite. Situarea în atemporal lărgește cadrele semnificațiilor, constituie o deschidere spre arhetipal, spre oricînd, oriunde și prin aceasta spre general-uman. Mediul eroului este în întregime construit, un suport pentru dilematic: burta peștelui (încăperile labirintului), catedrala (zidirea părăsită), casa (loc al nașterii și al morții, leagăn-sicriu). Spațiul este închis asupra sa prin concentrare și esențializare. Cele cîteva repere concrete marchează trecerea, devenirea: «*Același decor. Pereții, pînă la înălțimea Paracliserului, sînt înfloriți de lumînări care ard. Paracliserul, mai bătrîn cu o etapă, se plimbă de colo-colo, mai îndreaptă o făclie, mai aprinde alta nouă*». «*...Pereții au fost înnegriți pînă spre cupolă, unde a mai rămas o fîșie îngustă albă. Omul urcă greu acolo, istovit, și își începe treaba*». Cadrul tragediilor nu mai este un loc al acțiunii, ci un spațiu-stare, un spațiu timp: «*Scena e împărțită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de pește. Cealaltă jumătate — apa, niște cercuri făcute cu creta... Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lîngă el un mic acvariu, în care dau veseli din coadă cîțiva peștișori*». Sau: «*Interiorul Peștelui I.* Bureți,, *oscioare, alge, mizerie acvatică. Impresia că te afli pe fundul mării și în același timp*

[14] Vezi teoria imaginației ca element intermediar între sensibilitatea creatoare și comprehensiunea estetică, precum și teoria opusă a imaginației, ca factor esențial, primordial, al cunoașterii artistice, la Ed. Casey, *L'imaginaire commé intermédiaire*, în vol. *Vers une esthétique sans entrave; Mélanges: Mikel Dufrenne*, Union Générale d'Editions, Paris, 1975, p. 93—113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîteva elemente care să creeze senzația de pîntece uriaș.» Ori: *«Interiorul Peștelui II. Decor asemănător, în mare, celui din tabloul anterior. Poate cîteva elemente în plus, spre a marca evoluția.»* Sau: *«O gură de grotă, spărtura ultimului pește spîntecat de Iona».*

Este un spațiu al evoluției. Răspunsul la problemele exponențiale pentru întreaga umanitate presupune parcurgerea unui drum, inițierea ca devenire. Devenirea apare ca o acumulare continuă și nu ca o schimbare. Este o devenire în STAREA și nu în SITUAȚIA personajelor. În primele două piese, ea este marcată fizic, ca trecere a timpului (Iona începe prin a fi *«un om foarte singur»*, aproape impersonal, și sfîrșește prin identificarea cu imaginea schivnicilor. Paracliserul este *«Mai tînăr la început, mai bătrîn la urmă — cum trece vremea!»*). În *Matca*, transferul dintre moș și Irina este sugerat prin schimbarea poziției acesteia în cadrul comunicării: din interlocutor al moșului, Irina devine unicul locutor.

Drumul parcurs este arhetipal și categorial și reia vechile trasee mitice. Sorescu adoptă prin urmare mitul, dar nu pe cel eroic, al înfruntărilor de forță — aflat îndeobește în centrul istoriei pentru uzul tragediei — , ci pe cel al semieroilor, umanizat, cu implicații spirituale dincolo de conflictul individual(izant) pasiune / datorie. Adoptarea mitului în dramaturgia soresciană apare ca o suprapunere a mai multor scheme. Mitul nu este reluat, ca în tragedia clasică, ci (re)formulat ca o infuzie a mai multor secvențe între care dramaturgul creează similitudini sau complementaritate. Mitul este de-naturat prin aprofundare și contaminare. Astfel, în *Iona* asistăm la un fel de joc al oglinzilor neparalele. *Iona* reia, dar modificat, mitul biblic. Iona nu este Proorocul. Omul nu-și cunoaște viitorul și nu-și poate «prezice» (reaminti) trecutul rămas la celălalt capăt al drumului său, în urmă, trăit de cel care a fost: *«(Ironic.) E o profocire? Ce prooroc ai mai fost și tu! Viitorul, am văzut ce bine ți l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ți prezici trecutul. Să vedem dac-o nimerești măcar cu asta, proorocule! Încearcă să-ți amintești totul.* Își acoperă cu mîinile fața, stă așa cîteva clipe, dă din cap că nu poate.) E ceață! *Încearcă să-ți amintești măcar ceva! (Același joc.) Ce ceață! (Îngrozit.) Nu-mi aduc aminte nici o limbă-n vînt. (Pauză)».*

Iona ne este proroc, ci este Pescar (de oameni, de omenesc?). Sfîrșindu-și experiența — prin străbaterea LABIRINTULUI spre LUMINĂ —, eroul își PRINDE propriul suflet: *«(Iluminat deodată.) Iona. (Strigînd.) Ionaaa! Mi-am adus aminte: Eu sînt Iona. (Pauză.) Și acum, dacă stau să mă gîndesc, tot eu am avut dreptate».*

Un labirint spre lumină parcurge și Paracliserul. «Singurul» și «Ultimul», Paracliserul este MEȘTERUL UNIC (DEDAL) care creează (istorie, tradiție, credință) în creație. Ca și Dedal, el își înalță propriul labirint de lumină și aspiră — asemenea lui ICAR — spre soare. Icar și Dedal contopiți, Paracliserul este «o singură generație». Trăgîndu-și sevele din mitologia greco-latină — după cum *Iona* și *Matca* și le trag din cea biblică —, *Paracliserul* își împlinește semnificațiile prin tangența cu eposul românesc (întocmai ca și în *Matca*). Eroul piesei este MEȘTERUL căruia absurdul — în aceeași ipostază a neînțelegerii totale ca și în baladă (paznicul e surd!) — îi răpește orice legătură cu pămîntescul (îndepărtînd schelele).

În *Matca*, absurdul este POTOP și ARCĂ deviate de la semnificatiile originare din mitul biblic, dar și URSITOARE-MOMÎIE / MASCĂ DE PRIVEGHI. Momîile au în piesă o pluralitate de semnificații. Ele materializează ideea că viața și moartea sînt indisociabile. Ca ursitoare, în sens tradițional marchează *«răscrucea destinului uman, de cumpănă și alegere»*, după cum notează Romulus Vulcănescu. Ca măști de priveghi, afirmă «trecerea» Irinei: *«A DOUA: Tu ești mama mortului. IRINA: Pardon: fiica lui. PRIMA: S-avem iertare: mama lui... A TREIA: Te-am recunoscut după rîs...».*

Ursitoare și «moși», ele sînt alungate. Gestul Irinei dobîndește sensul REFUZULUI SUPRANATURALULUI, a forțelor oculte dezlănțuite. Omul sorescian nu acceptă nici o altă putere aflată dincolo de sine. Singurătatea lui ca și sfîrșitul ALES devin forța pe care o poartă în sine și nu de care este purtat (vezi în acest sens și *Iona* și *Paracliserul*).

La capătul evoluției se află prin urmare OMUL. El nu este *în* situația-limită, ci *ajunge* la ea și o depășește. Prin această perspectivă, ceea ce la Sorescu ar fi sugerat contactul cu teatrul absurd («resurecția» tragediei, repunerea «în situație» a mitului etc.) se convertește în «cochetare» cu o formulă literară. În dramaturgia soresciană, absurdul este o prezență, dar nu o dominantă.

Scos din tiparele stereotipului, ca și la Beckett sau Ionescu, omul sorescian este SINGUR. Căile comunicării sînt rupte. Dialogul cu ceilalți se convertește în fals dialog, dialog monologal sau dialog cu o absență. Cadrul în care acesta se desfășoară este TABLOUL, reprezentativ — în termenii lui W. Kayser — pentru un *«teatru spațial* de influență absurdă și de sorginte expresionistă. Progresia (în timp) este proiectată pe fondul unei continuități pur spațiale și nu epice, tabloul fiind propice rupturilor, discontinuului și în același timp maximei generalizări.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marcînd evoluția eroilor, trecerea de la (falsul) dialog la monologul interior apare în cele trei piese ca rezultantă a unei structuri de profunzime — în linii mari — similare. Lucrările sînt concentrate — în consens cu teatrul modern — la un număr restrîns de tablouri: I. *Iona*, tragedie în patru tablouri; II. *Paracliserul*, tragedie în trei tablouri; *Matca*, piesă în două acte, șase tablouri.

În cele trei piese, tabloul I funcționează ca un prolog, «pune în discuție», sintetizînd întrega «evoluție» ulterioară a personajelor. Iona pescuiește *«în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă»* și, în finalul tabloului, va fi înghițit de pește — singura mișcare «epică», repetată ciclic, în piesă. Paracliserul (*«undeva lîngă ușă, se uită fix la ușă. Ca și cînd ar aștepta să vină cineva. Nu mai vine nimeni la catedrală, e limpede»*) este în catedrala pe care nu o va mai părăsi. Irina, *«mergînd spre casă, pare singura femeie din lume. Parcă plouă de cînd lumea.»*. Acum dialogul cu ceilalți este *încă* posibil. Relația eu — noi (pescarii — *Iona*) constructorii și credincioșii *(Paracliserul)*; tată — fii, în ipostaza continuității *(Iona, Matca)* este *încă* o realitate. În scenă, ca și în teatrul absurd, umanitatea este redusă la termenul exponențial (care ajunge să se identifice în asemenea măsură cu propriul statut, încît își pierde identitatea: *Paracliserul*). «Ceilalți» aparțin unei realități virtuale, de dincolo de spațiul dramatic. Singularizarea sugerează unicitatea. Iona Paracliserul, Irina sînt cei din urmă depozitari ai unor atribute / valori. Dialogul se convertește în monolog cu aspect de fals dialog. Este un dialog între cele două euri ale *«ultimului pescar»* (*Iona*), *«ultimului paracliser»* (*Paracliserul*), *«ultimei femei însărcinate»* (*Matca*). Eul empiric este legat de «cercul său» (marea reală, a visului, a copiilor, fiii și soția, pentru Iona; singurătatea catedralei construite și uitate ca și el însuși de oameni, pentru Paracliser; feminitatea, condiția sa de perpetuă trecere: fiică, femeie și mamă, pentru Irina). Eul «metafizic» aspiră la ieșirea din sine, din empiric. Falsul dialog ia aspectul unui schimb rapid de replici. El se desfășoară pe două registre de tonalități distincte: oscilînd între umor, ironie și gravitate melancolică în *Iona*, între speranță și regret în *Matca* sau, în *Paracliserul*, nuanțînd pe coarda unică a tristeții (*«trist»; «încet, cu durere și oarecare vină în glas»; «certîndu-se»; «semn de lehamite»; scuzîndu-se»; «meditînd»*).

În următoarele tablouri, aparența de dialog se estompează. Treptat, mologul se interiorizează. În *Iona* și *Paracliserul* această mișcare este structurată printr-un dublu demers: pe de o parte, dispar interlocutorii virtuali (referirile la cadrul exterior protector), iar pe de altă parte, dispare o «voce». «Noi» — raportarea la un cadru referențial — este o voce asimilată de «Eu». Momentul este surprins dramatic în *Iona*, unde apogeul singurătății îl reprezintă pierderea ecoului. Sunetele propriului nume se șterg, se autodevorează pînă cînd rămîn să configureze din tot, eul *(«Io...»)*. Omul își devine propriul sistem referențial, iar acel *«afară»* și *«în sus»* se abstractizează. În *Matca*, această închidere este clar demarcată în tabloul 2 prin metamorfozare treptată a dialogului între generații în MONOLOGURI PARALELE. *«Fragmente de monolog»*, *«replicile lor* [care] *pentru cîteva momente nu se mai întîlnesc, nu-și mai răspund...»* sugerează singurătatea omului în fața nașterii și morții.

Legătura cu lumea exterioară se frînge treptat prin nuanțata transformare a comunicării. La Sorescu, spre deosebire de Beckett, Ionescu sau Arrabal, nu cuvîntul este «bolnav», ci comunicarea. Nu cuvîntul se golește de conținut și nici personajele nu sînt cele care își pierd coeziunea și coerența, ci punțile cu lumea exterioară sînt șubrede, iar comunicarea își pierde sensul. O primă ipostază a acestei «maladii» o reprezintă DIALOGUL CU O ABSENȚĂ. În *Iona* și *Paracliserul*, ultimii interlocutori posibili sînt surzi și muți (oamenii cu bîrnele în spinare — *Iona* și paznicul surd — *Paracliserul*). Ei nu pot recepta mesajul eroilor, pentru că aparțin unui alt nivel existențial, au un alt sistem de referință. În *Matca*, întîlnim ipostaza FALSULUI INTERLOCUTOR: nou-născutul (care nu poate răspunde, pentru că aparține unui alt nivel biologic, altei vîrste) și momîile. Cu ele, dialogul nu este posibil pentru că momîile configurează o altă realitate. Ele nu dau replici. Ele intonează cîntecul-descîntec. Aparținînd unei alte logici, iraționalului, comunicarea lor cu Irina este absurdă. Irina are sentimentul absurdului ca nefiresc și le respinge ca aparținînd unei ordini străine, agresante pentru sine și *casă*. Atins în trecere, absurdul nu creează în dramaturgia soresciană o metarealitate și nu este instaurat ca firesc într-o lume inversată, a nefirescului. El îmbogățește în semnificații metafora dramatică, dar nu devine metaforă în sine.

În *Matca*, alungarea momîilor configurează DIALOGUL REFUZAT. Un dialog refuzat sau mai precis ÎNTRERUPT de logica mai «terestră» a lucrurilor este cel cu vocea logodnicului. Dialog cu o absență, de această dată fizică, el simbolizează cel mai clar ruptura de ceilalți.

Monologul eroilor se închide în final în monolog INTERIOR întors interogator în sine. Omul este prin urmare singur printre ai săi. Singurătatea sa dobîndește proporții cosmice. Contactul cu Dumnezeu este pierdut, ca de altfel în întreg teatrul contemporan unde se refuză imanența. Ideea însăși de divinitate este negată prin afirmarea unui Dumnezeu bolnav (de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neputința de a învia, în *Iona*, sau de absență, în *Paracliserul*) ori alungat prin mesagerii hilari ai voinței sale (momîile din *Matca*).

Refuzînd transcendența, eroul sorescian revine la... *Matcă*. Ultima piesă este esențial simbolică atît pentru semnificațiile trilogiei cît și pentru cele ale «schimbării la față» a tragediei la dramaturgul nostru. Străpungînd cercurile concentrice ale eului pînă la regăsirea de sine, străbătînd sferele de lumină ale cunoașterii pînă la descoperirea omnipotenței sale unic divine, omul se reîntoarce ACASĂ. *Matca* este de altfel singura piesă a trilogiei plasată într-un cadru familial și familiar, nealterat în esența sa nici măcar de potop: chiar fără acoperiș, casa rămîne protectoare. Existența umană este sacralizată aici, pe pămînt, prin jertfă ca efort de A FI (de «a respira») în prezent, la capătul unui șir lung de generații, ca o garanție a viitorului.

Omul dramaturgiei soresciene are prin urmare un destin finit. Căutarea sa este unică, irepetabilă. El nu este prins în angrenajul infernal, în ciclul fără sfîrșit care îl zdrobește pe eroul teatrului absurd, transformat într-o marionetă. Omul își păstrează intactă demnitatea. Rezultat al unei opțiuni, al unui «drum» voit, pentru el în centrul labirintului nu se află un zid, ci împlinirea scopului propus. Sfîrșitul tragic, și el rezultat al opțiunii, îi consfințește triumful. Teatrul sorescian realizează implicit o sacralizare a umanului opusă de-sacralizării operate de teatrul absurd.

Tragedia lui Sorescu este optimistă în măsura în care omul apare ca o ființă puternică, neîngenuncheată și care mai are încă forța — definitoriu umană — să glumească. Absurdul este prin urmare depășit *și* prin umor.

În trilogie, umorul, nici un moment absent, nu este bazat pe non-sens și nici pe hipertrofiere a logicii care — în literatura absurdă — devorează mesajul, menținînd doar aparența comunicării. El este, cu multiplele sale nuanțe — ironică, grotescă, (auto) parodică — o altă forță a personajului, aparține atitudinii sale existențiale. Omul sorescian nu are vocația unui *homo tragicus* integral.

Liniștea și echilibrul, filozofia stenică asupra vieții se traduc la el prin detașarea ironică (față de sine în situația-limită) sau prin observația lucidă cu nuanță satirică, ori prin trecerea, cu falsă gravitate, de la profunzime la insignifiant (vezi, în *Matca*, dialogul dintre Irina și Moș, tabloul II; monoloagele Irinei din tabloul I și VI).

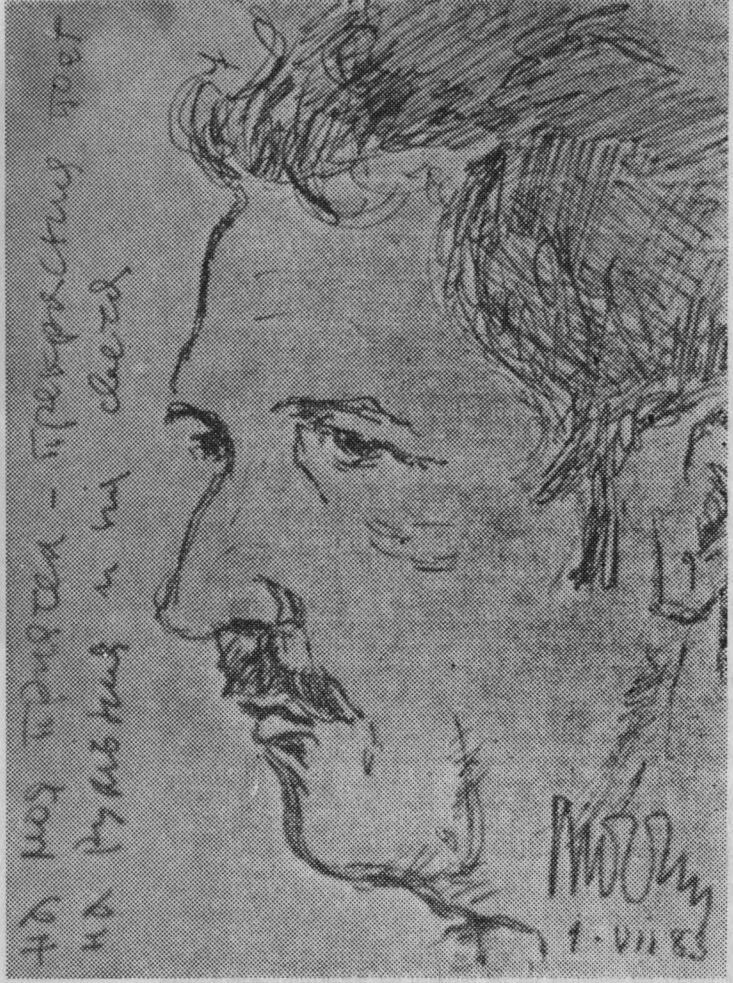
În celelalte două piese, principala sursă a umorului o reprezintă asociațiile. Eroul face o constatare, dramatică în situația sa, și o învăluie apoi în straturi de explicații care o îndepărtează de propria ei esență ostilă: «(Frecîndu-și mîinile a pagubă.) *Gata și cu ecoul meu... / Nu mai e, s-a isprăvit. / S-a dus și ăsta. / Semn rău / Aș! Poate e vreo măsură mai nouă luată de pescari.* / (Explicativ). *Să se termine odată cu gălăgia de pe mare. / Ce vacarm! / Nu e bine să urli pe mare. / Pe uscat mai treacă-meargă. / Dar pe apă ba. / Țip eu, țipi tu, țipă celălalt. Zgomotele s-adună. / Valurile intră în vibrație*». Alteori, umorul asociațiilor se împletește cu cel de sugestie, luînd aspectul comicului «în cascadă». Cuvintele se înlănțuie — fără să fie deformate și fără ca sensul să se piardă în aparența de comunicare, cum se întîmplă îndeobște în teatrul absurd — și, prin concretețea frapant ironică a asociațiilor, sugerează situația / metafora «reală»: «(Aducîndu-și aminte de ceva.) *Și, după cîte văd, nu e nici măcar iadul... Suferința în afara iadului... nu știu dacă e primită.* / (Curios.) *Se poate suferi și în afara iadului? S-a dat drumul? S-a generalizat? Oricum, tot o să te dezleg pînă la urmă. Alții la rînd...*/ (Șoptește la ureche.)... *Sfinții sînt ocrotiți. Cînd sînt mutați în altă parte, cum se întîmplă, sînt luați cu tencuiala cu tot. De oameni e mai greu... Fără tencuială...*/ (Surîzînd.) *Eu am plecat singur cu tencuiala mea în cer. Caut peretele. Peretele, auzi?* / (Arătînd spre cer.) *E acolo*».

Cele trei tablouri din *Paracliserul* se structurează aproape integral pe această modalitate de supremă rafinare a umorului, de diluare a lui și trecere (reversibilă) în tristețe.

Încastrat în tragic, umorul ca stare deosebește trilogia lui Sorescu de teatrul absurd. La Sorescu, umorul nu numai că nu configurează o altă realitate paralelă, dar nici nu se substituie celei constituite anihilînd-o. Nu este vorba de un umor al cuvintelor, ci de unul contextual. În piesele sale, umorul nu este un simplu element de atmosferă și nu are nici nuanța sarcastic atroce, dizolvantă, din teatrul absurd, nu acuză, ci ilustrează, nu distruge, ci nuanțează, fiind indisociabil de tragic. Umorul este pretutindeni prezent ca un contrapunct al tragicului (ce conferă dramaturgiei lui Sorescu dualitatea marcată de rupturi de ritm și sens, de afirmații și negații). Realitatea dramatică instituită în piesele lui Sorescu promovează unitatea în discontinuitate, rîsul în plin tragic. Tragedia sa se apără de tragism prin rîsul trist (care traduce, pe de o parte, încrederea tonică în viață și în om, iar pe de alta, sentimentul proporțiilor sacrificiului). Rîsul lui Sorescu (întocmai ca și maniera de a-și repovesti dramatic miturile) este forma sa de a face cu ochiul tragicului și de a-și salva personajele de «*mila și teama*» provocate prin catharsis-ul tragic. El este marca definitorie a de-sacralizării prin umanizare a tragediei.

Andreea VLĂDESCU LUPU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



Desen de Liubomir Levcev

Trăsătura predominantă a scriitorului, aceea de a vorbi în modul aparent cel mai simplu cu putință despre sentimentele omenești și despre condițiile existenței, se îmbibă probabil de acea forță uriașă care, după spusele sale, a pus stăpînire pe el: dependența față de locul natal. Sorescu își trage seva din mediul satului românesc. El se reîntoarce întotdeauna în sinea sa la locul de baștină, sau cel puțin în lumea eternă pe care acesta o reprezintă. Așa cum viața țăranului este condusă de natură și elemente cosmice, tot așa copacii și vîntul, soarele și luna fac parte integrantă din lirica lui Marin Sorescu.

Marianne **SENDLS**
(Suedia)

Sorescu se mișcă în lumea «semiabsurdului conștient». Este un ironist autentic, cînd uluitor, cînd jucăuș. Se joacă cu prejudecățile și bizareriile oamenilor, le satirizează, dar niciodată nu le calcă în picioare. Acestui fapt se datorește, poate, că Marin Sorescu nu are dușmani, ba, dimpotrivă, are mulți prieteni.

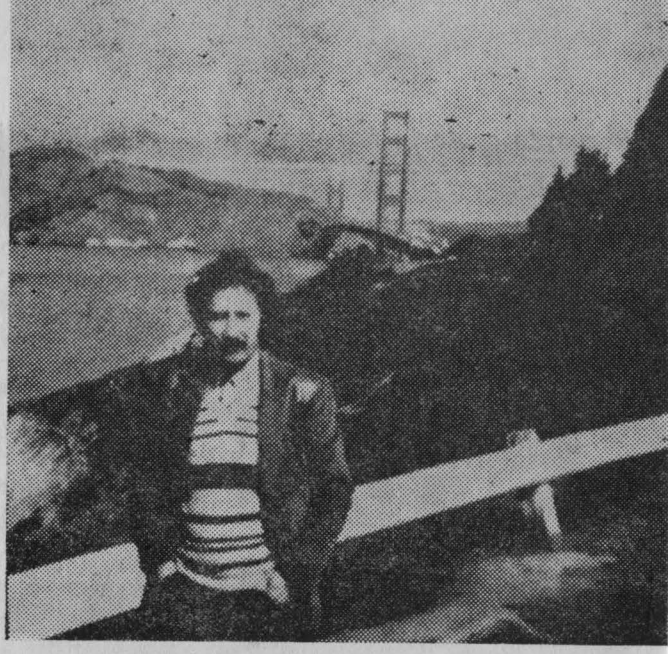
Menelaos **LUDEMIS**
(Grecia)

Efigii pe alte meridiane

La Marrakech, cu Jorge Luis Borges și Giancarlo Vigorelli (1984)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Văzut de poetul suedez Lasse Söderberg



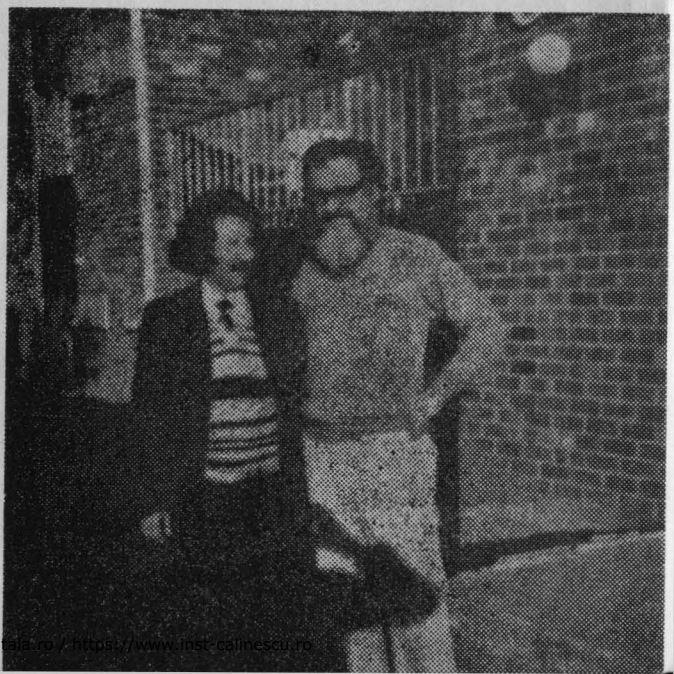
La San Francisco (1981)

Teatrul lui Marin Sorescu e un teatru poetic. Nici absurd, nici extravagant, nici tradițional sau brechtian etc. Poetic. În arcul cîtorva ani, acest teatru a acumulat o consistență — și ne referim în mod special la *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* — care permite de pe acum dacă nu concluzii, cel puțin ipoteze de lectură mai puțin provizorii decît cele care s-ar fi putut formula cînd ciclul nu era încheiat. Este evident, de altfel, că aceste motive mitice, de acum întru totul libere de înțelesul lor originar, dar supraviețuind funcției lor, continuă să supraviețuiască și ca motive ale purei fantezii; ca atare sînt remodelate, supuse exigențelor creatoare ale autorului care exprimă o ideologie a sa, «laică», fără a pierde totuși dimensiunea lor arhaică și atrăgătoare. Istorica transformare a mitului în poezie «laică», dar și întoarcerea acestuia la surse mitice antice sau noi este un proces care nu mai are desigur nevoie să fie demonstrat. E limpede, totuși, că dacă, pe de o parte, adevăratul conținut al acestor texte dramatice nu stă în conținutul originii lor mitico-rituale, pe de altă parte acesta nu e indiferent pentru realizarea unei «lecturi» integrale a lor sau pe cît se poate comprehensive. Și aceleași motive mitice, reelaborate în forme și structuri moderne, dacă dau glas acelui *«al doilea limbaj profund, vast, simbolic din care este făcută opera de artă»* (Roland Bartnes) sporesc bogăția și farmecul lor.

Marco CUGNO
(Italia)

Primul lucru care îți atrage atenția, la auzul poemelor lui Sorescu, este humorul, și cineva și-ar putea face impresia falsă că e vorba doar de un poet amuzant, agreabil. Ca și cînd Sorescu și-ar fi propus să scrie în limba sa maternă propriile *Antipoeme* și *Extravaganțe*. Dimpotrivă, cînd, în loc să le auzim, le citim, cînd intrăm în ele, surprindem două trăsături: imaginație și maliție. Sorescu se oprește asupra faptelor care par a fi mai puțin observate sau absurde și construiește poeme de un humor mușcător, care-i face să șingereze pe alții, și chiar pe el însuși.

Marco Antonio CAMPOS
(Mexic)



Cu poetul american W. S. Snodgrass (1983)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Recuerdo a Marin Sorescu

Lasse dijo: La ida de Malmö
es más larga que el regreso.
— Muy bien. Pero a dónde está
Malmö ?
Octavio Paz
En el camino hacia Malmö,
el 28 de Mayo de 1988

Amintire lui Marin Sorescu

Lasse* zice: spre Malmö, dusul
este mai lung decît întorsul.
— Bine, bine. Dar unde este
Malmö ?
Octavio Paz
Pe drum spre Malmö. 28 mai 1988.

* Poetul suedez Lasse Söderberg.

Candidații Premiului Nobel pentru literatură pe 1986: John Ashbery, Breyten Breytenbach, Joseph Brodsky, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Max Frisch, Bohumil Hrabal, Tove Jansson, Doris Lessing, Väinö Linna, Octavio Paz, Walker Percy, Marin Sorescu, Märta Tikkanen, Marguerite Yourcenar. Anchetă realizată de Kaj Schueler și Carl Otto Werkelid în *Svenska Dagbladet*, 12 octombrie 1986.

Bohumil Hra

För att han bemöter en o
ligt absurd värld med obe
humor och en alldeles o
längtan efter frihet. Bara
kan ägna den fräcka Blo
och den jungfruliga Karrén
ogrumlade intresse som ha
Stalin och Påven.

Ernst Br

Joseph Brods

Han är den värdigaste m
ren av nobelpriset, en av v
största poeter. Brodsky f
på ett storslaget sätt arv
Pusjkin och han har lycka
fram till en enastående uni
tet genom att förena de
tyska 1900-talstraditione
den anglosachsiska moder

Tobias Borg

Marin Sores

och Marguer
Duras

Sorescu för att han skr
verkliga dikten om verk
som på svenska heter "Se"
Duras därför att hon
slags origami med tillva
tvärtom – hon vecklar ut.

Eva Ru

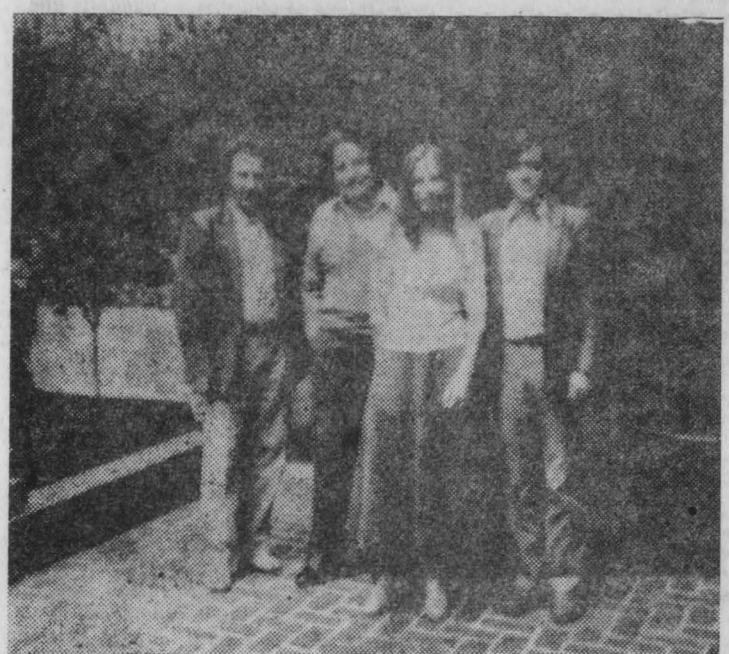
https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sorescu are calitatea de a alia autenticitatea unui mare scriitor, aşadar originalitatea şi universalitatea, cu o însuşire pe care nu o au nepărat nici cei mai mari: simplicitatea expresiei şi a limbii, care, departe de a dăuna adîncimii, îi dă întreaga valoare şi putere; acea simplicitate care se manifestă — tot aşa de «simplu» — în absenţa totală a prejudecăţii şi a complexului în alegerea temelor abordate. (Marin Sorescu «pune în vers», cu aceeaşi placiditate şi spontaneitate, alături, pe Adam, Don Juan, Ulise, Shakespeare, unele dintre mituri sau dintre arhetipurile literare cele mai puternice şi totodată mai bătute, şi pe ţăranii din satul în care s-a născut — *La Lilieci* —, din care face personaje, cu limbaj pitoresc şi riguros, ale unui univers, inedit, fără egal în literatura română contemporană); acea simplicitate pe care o regăsim în minuirea unei limbi nescorţoase cu atît mai profundă cu cît e mai puţin convenţională sau sofisticată şi tot atît de voluptuos primitoare faţă de mişcarea spontană, necontrolată a creaţiilor populare, pe cît e de irezistibil atrasă de infinitele posibilităţi ale jocului (de cuvinte sau de idei) pe care Marin Sorescu îl practică adesea, cu patimă tinerească pentru gratuit — în aparenţă, cel puţin.

Jean-Louis COURRIOL
(Franţa)

La Festivalul Internaţional de Poezie, Morelia (Mexic), 1981 (Günther Grass, Marin Sorescu, Tadeusz Rozewicz şi W. S. Merwin)

Marin Sorescu, Octavio Paz, Marie Jose Paz şi Francisco Serrano



Parabolele în versuri ale lui Sorescu îşi apropie realităţile umane pe calea fanteziei şi a ironiei; dar nu pentru a elibera subconştientul, pe al lui ori al altora, ci mai curînd pentru a ajunge la adevărurile legate de existenţa umană la nivelul conştientului. Efectul combinat al fanteziei şi ironiei îi aşază opera tot atît de departe de suprarealism ca şi de realismul mimetic, fotografic.

Ceea ce Sorescu are în comun cu ceilalţi poeţi est-europeni de după război este vocabularul plat cu deliberare, cotidian, al locului comun; dar în contextul parabolelor sale acest vocabular în aparenţă banal, cînd şi cînd mimînd chiar sărăcia, ajunge să fie profund subversiv faţă de atitudinile mentale pe care de regulă se reazemă. Ca şi compatriotul său Eugen Ionescu, Sorescu este un specialist în «absurd».

Michael HAMBURGER
(Anglia)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROBERT ROJDESTVENSKI

«Întrebarea e la fel de nemărginită ca și răspunsul la ea»

De ce scriu? *Întrebarea pare simplă la prima vedere. Ca atare, aș putea răspunde pe scurt: Păi, fiindcă nu pot să nu scriu! Numai că la o asemenea afirmație s-ar putea replica pe loc: Dar de ce? Iar, în ceea ce mă privește, răspunsul la această nouă întrebare nu-l mai cunosc.*

De obicei, un om se simte în stare să explice de ce a scris o anumită operă, însă nici asta întotdeauna. Sau, spre exemplu, unii găsesc posibilitatea să se justifice cum, în ce condiții și mînați de ce impuls au compus prima poezie.

Eu mă aflu în situația critică de a nu-mi aminti nimic despre prima poezie. După spusele martorilor oculari (iar singurul meu martor a fost mama) s-ar zice că am conceput-o pe la vîrsta de patru ani. Am uitat-o cu desăvîrșire, și nici mama nu mai ține minte cum era. Unicul folos și singura constatare este că, iată, de atunci scriu mereu poezii.

Sînt convins că toți oamenii din lume, în orice limbă ar vorbi, compun poezii la o anumită vîrstă. Dacă cineva crede că nu a scris versuri în viața lui, se înșeală, sau pur și simplu a uitat. Într-un anotimp foarte fraged, copiii încep să perceapă muzica limbii, să descopere plăcerea de a rima cu frenezie și să inventeze cuvinte care se aseamănă ca sonoritate. Repet, asta se întîmplă cu toți copiii din lume. Apoi, oamenii mai scriu versuri — după cum se știe — cînd se îndrăgostesc, la vîrste mai joase sau mai înaintate. Important este să te oprești la timp. Unora le reușește acest lucru, ei găsindu-și o ocupație utilă societății. Altora nu le reușește, așa cum nu mi-a reușit nici mie. Noroc că cei care continuă să scrie versuri sînt mai puțini, mult mai puțini decît ceilalți. Vă imaginați ce ar fi fost dacă se întîmpla invers!

Mă rog, acum ajunge cu ironiile. De aceea mă voi întoarce la ce am declarat la început. Și asta fără nici un pic de cochetărie. Nu trebuie însă să se tragă concluzia de aici că singurul lucru pe care l-aș putea face ar fi doar să scriu, să scriu la modul fizic! Nu! Există două principii de organizare a «procesului de creație», dacă e să folosim un stil înalt. Unul dintre ele s-ar putea sintetiza în lozinca: Nici o zi fără un rînd. Evident, asta se referă mai ales la proză, meșteșug care cere un efort fizic mai mare. Sînt mulți ce scriu astfel și printre ei au existat mari scriitori, aceste lucruri neținînd de rațiune, ci de o predispoziție personală.

Alții «adună», și scriu, cum să spun, sporadic, pe perioade. Strîngi o vreme, un timp relativ îndelungat, iar cînd înțelegi deja că ești, aproape fizic, «plin» de ceea ce s-a adunat în tine, te așezi și de-abia atunci începi să scrii.

Iată, eu aparțin acestei ultime categorii de oameni. Practic toată viața mea s-a scurs astfel între aceste intervale de timp fericite, uimitor de fericite. Sînt cuvinte mari, dar, într-adevăr, e o mare fericire *cînd «vine» munca asta, extenuantă, grea, dar care te face să simți că exiști. Nu este vorba de faptul că această* muncă *ar avea drept rezultat ceva ieșit din comun. În acel moment însă, ești convins că scrii cele mai bune versuri ale tale, cele mai importante, că la ele ai visat toată viața, deși ele poate că ți-au venit doar în acea clipă, atunci s-au aprins în tine. Momentul acestei munci intime este și un răspuns la întrebarea: care poezii le consider cele mai bune, pe care le iubesc cel mai mult? Pe cele pe care le scriu acum; pe celelalte le-am uitat. Fiindcă omul se așază să scrie cu gîndul: «ia să scriu eu ceva ce n-am mai scris pînă acum», (nu cred să se așeze vreun om la masa de scris cu ideea: «ia să scriu ceva asemănător cu ce-am mai scris», aceasta ar fi o ocupație absurdă), însă nu întotdeauna iese totul cum vrei și, iată, deja peste cîteva ore, nemaivorbind de cîteva zile, te uiți la ce-ai făcut și înțelegi că nu-i cel mai bun lucru. Aceasta și este* creația. *Cum e și cu orizontul. Cînd stai pe loc orizontul stă unde i se cuvine, cum ai făcut un pas cum s-a îndepărtat. Așa, așa e! Infinitul nu se poate compara decît cu infinitul. Așa-i pînă la moarte, sau pînă la un alt eveniment, poate.*

Am început să scriu în copilărie. Părinții mei n-aveau nici o legătură profesională cu literatura. Mama era medic. A apucat să termine, cu cinci zile înaintea începerii războiului, Institutul de medicină din Omsk (în Siberia). Și amîndoi, și mama și tata, au plecat pe front. Iar eu, zguduit de începutul războiului și de plecarea părinților, am scris niște versuri care au fost publicate, chiar atunci, în anul '41, în luna iulie. În iunie se declanșase războiul. Aveam nouă ani cînd am scris versurile acelea. Eram, deci, prin clasa a treia. Era vară și ne petreceam vacanța cu școala, pe malul Irtișului, într-o tabără. Și profesorul care era cu noi, educatorul nostru, a dus poezia la un ziar și a fost publicată acolo. Nu pentru calitățile ei ieșite din comun, era foarte simplă, dar acolo, sub semnătură, au trecut cîți ani aveam. Poezia era despre război. Mai întîi îi înjuram cu cuvinte tare urîte pe fasciști — asta în prima strofă; în a doua, amenințam în toate felurile că o să cresc eu mare în curînd și n-o să le fie ușor. Noroc că, pînă să cresc

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

eu mare războiul s-a terminat, că mi-e și groază să mă gîndesc ce li s-ar fi întîmplat. Altfel, am continuat să scriu...

Apoi a urmat o lungă perioadă în care n-am publicat, cum se spune. Războiul s-a terminat. Pînă atunci stătusem la o casă de copii și urmasem muzica la un liceu militar (luasem singur hotărîrea aceasta). De altfel și aici la Moscova am cîntat la trombon. Acei ani «muzicali» nu mi-au lăsat nici o amintire. Mi-a rămas în memorie doar ziua victoriei — 9 Mai — pe care am prins-o la Moscova, în uniformă militară. Eram un puști; am fost să întîmpin armata în Piața Roșie. Asta mai țin minte. M-am reîntîlnit cu părinții. Tatăl meu fiind militar, am călătorit întotdeauna foarte mult; prin diverse orașe, diverse garnizoane, continuam să scriu.

Știam că există un Institut de literatură la Moscova. Visam la el, terminîndu-mi ultimii ani de școală. Într-un an s-a întîmplat să trec pe la patru școli: Leningrad, Kronstadt, Taganrog, Viena (erau niște trupe acolo; asta prin clasa a șasea mi se pare). Am terminat școala la Leningrad și m-am înscris pentru examen la Institutul de literatură. Am început să public iarăși prin ziare. Erau niște versuri cumplite, sărbătorești, dar eu eram foarte mîndru de ele, apăruseră în cîteva reviste pionierești. Apoi a trebuit să trec printr-un concurs de creație. Și mi-au trimis un răspuns negativ. Aveau dreptate — era inadmisibil să te prezinți cu asemenea «poezii».

Am plecat de la Leningrad la Starozavodsk, am intrat la Universitate, la filologie; continuam să scriu versuri și am început să mă ocup foarte activ de sport. Dar tot timpul mă gîndeam că voi studia vreo cîțiva ani și pînă la urmă tot mă voi duce la Institutul de literatură. La un moment dat trebuia să aleg între Institutul de educație fizică și cel de literatură — asta din punct de vedere profesional. Jucam volei, baschet, făceam box. Totuși, visul meu rămăsese același și am intrat pînă la urmă la Institutul de literatură cu un an mai jos.

La început fiecare poet începe prin a imita, dar apoi, dacă există în el ceva, devine el însuși. Devine... Mai bine zis, viața întreagă încearcă să devină el însuși. Am văzut, bineînțeles, am întîlnit oameni care sînt convinși că au devenit *deja ei înșiși, dar nu-i prea înțeleg pe acești oameni. Nu se poate să te trezești într-o dimineață și să-ți spui: iată, am devenit eu însumi!*

Ce-aș putea să mai adaug? Doar faptul că, în această etapă a vieții mele, am publicat intens versuri în ziare, în reviste, mai întîi la Stavrozavodsk, apoi la Moscova. După ce am intrat la Institutul de literatură mi-a apărut și prima carte. După a doua, am devenit membru al Uniunii scriitorilor, în anul 1953. Și iată că mă ocup de treaba aceasta, care a devenit munca *întregii mele vieți, deși meseria trecută în diplomă este de lucrător literar. La noi nu se scrie spre exemplu:* meseria — poet; *asta le suna multora incredibil. Îmi amintesc de părinții mei, care sînt oameni serioși. Deja, după terminarea Institutului de literatură, tatăl și fratele meu trăiau pe atunci la Dnepropetrovsk. M-am dus în acest oraș, special, cu seri literare (întîlniri cu cititori), iar părinții m-au chemat și mi-au zis: Fiule, n-ai de gînd să te ocupi de o treabă serioasă! — Uite, mă ocup! Scriu cărți. — Păi asta o făceai și în copilărie, dar ar trebui să ai și tu un salariu, acuma nu primești nimic, gîndește-te deci, e momentul să-ți vină mintea la loc, ești însurat și tot mai scrii poezii, ca în adolescență.*

Acum, trebuie să știți că soția mea, fiindcă tot a venit vorba de ea, a terminat același Institut de literatură. Aș putea spune, deci, că am fost într-un fel colegi. Numai că ea e... critic. Așa că, vreau să vă spun fără să mă plîng, dacă din plecare toate soțiile sînt critici, a mea mai e și ca meserie. Spre deosebire de ceilalți soți nu pot, prin urmare, să-i replic că asta-i treaba mea și tu n-ai nici un drept să te amesteci... În orice caz ea este primul meu cititor.

Iată, acesta este răspunsul. Poate că trebuia răspuns altfel la întrebarea: de ce scriu? Pentru mine e important să scriu. De fapt, nu e important. E greu să scriu. Important e să trăiești. Să trăiești, să vezi, să auzi, să simți. Multe verbe ar mai intra în această categorie: să iubești, să te bucuri, să te întristezi, să plîngi, să rîzi. Și așa, toată viața. Să speri...

Să trecem, deci, la a doua întrebare: În ce cred?

O întrebare simplă, liniștită și scurtă. Numai că este una dintre acele întrebări la care oamenii răspund de-a lungul întregii vieți, una dintre întrebările la care, răspunzînd, oamenii au scris uriașe cărți în toate limbile lumii. Întrebarea este la fel de nemărginită ca și răspunsul la ea. Am să răspund pe scurt și răspunsul nu va fi complet, cum n-ar fi fost nici dacă aș fi scris multe pagini și chiar multe volume. Fiindcă se schimbă viața, se schimbă oamenii, ceea ce nu înseamnă că în fiecare săptămînă ne schimbăm și în ceea ce credem, însă fiecare săptămînă, ba chiar fiecare zi, adaugă ceva la această credință, *o dezvoltă, cîteodată chiar o contrazice. Procesul acesta este la fel de complex ca și viața și este bolnav omul care nu se dezvoltă, pentru care credința (în ceva) devine un tavan (plafon) nemișcat, mort, de bronz, de granit. Asta înseamnă pur și simplu moarte.*

Deci, în ce cred? Cred (dacă este să începem cu niște concepte grandioase) că omenirea nu trăiește degeaba pe acest pămînt, cred în rațiunea acestei omeniri. Și nu într-o rațiune abstractă, ci într-una demonstrată de mărețele piscuri ale artei. Și așa cum soarele răsărind în fie-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care dimineață luminează mai intîi crestele munților, iar apoi în lunci și cîmpii coboară lavina lui albă de lumină, există și un alt soare, dacă e să vorbim metaforic, iar acesta, răsărind, luminează mai întîi piscurile spiritualității omenești, ale culturii omenești de diferite naționalități și de pe diferite continente, aparținîndu-ne nouă tuturor, oamenilor.

Cred în ceea ce au semănat în mine părinții mei. Cred în primele cuvinte pe care le-am auzit, și asta fiindcă aceste cuvinte au fost întărite de fapte. Cuvintele de dragoste față de patrie s-a întîmplat să fie întărite de faptul că mama și tata au plecat pe front. Și dacă nu acuma spunem sau scriem că ne apărăm copiii, aceste afirmații ei le-au demonstrat pe concret. Așa cum și eu sînt gata să-mi apăr copiii, dar n-aș vrea nicicînd să se creeze acea situație în care aș fi obligat cu adevărat să o fac. Cred în strămoșii mei, cred în binele din sufletele lor, ce ni s-a transmis din profunzimea lor spirituală. Din păcate, noi nu prea ne-am folosit de acestea. Înțelegeți, fiecare om e făcut în funcție de felul în care știe să împingă la suprafață viața de acolo, din adîncuri, și el înoată — dacă l-am compara cu un înotător — nu în rîul timpului, ci pe mîinile celor care au trăit înaintea lui. Este o piramidă, un lanț fără capăt. Este trimisul lor în viitor. El respiră aerul la care au visat ei, vede lumea despre care ei au sperat să fie mai bună. Și, în același timp, nimic nu se întrerupe. Și noi îi trimitem acolo, în viitor, pe copiii noștri, pe nepoții noștri. Pe copiii prietenilor noștri, dacă noi nu-i avem. Oricum, nu vom vedea ceea ce va veni, iar ei vor vedea. Omenirea este un fel de rază care se lărgește pornind dintr-un punct inițial, o rază care luminează zilele, cărțile ce vor veni, tablourile și spectacolele ce vin, iubirea ce va să vină. Eu cred că totuși acesta este sensul, sînt optimist.

Cred că omenirea va trăi, că nu va înnebuni. De fapt, ne-am apropiat cu toții, fără să nu fi înțeles din timp, de acest punct în care se putea înnebuni. Punctul critic a durat mult, în orice clipă am fi putut înnebuni și atunci n-am mai fi existat în lume; dar iată că pentru prima dată am făcut un pas, ne-am urnit. E un lucru îmbucurător. Cuvîntul este prea slab, de fapt. Este o realitate majoră aceasta, un fapt, iar mai departe trebuie să mergem cu toții împreună. Să rezolvăm împreună problemele pămîntului, să demonstrăm că nu există nefericirea (nenorocirea, durerea) altuia. Trebuie să învățăm să fim împreună. Să vorbim unii cu alții. Să învățăm nu numai să ascultăm, dar să și auzim. Să învățăm să ne înțelegem unii pe alții. Nu propăvăduiesc renunțarea la propriile idei și convingeri, dar pur și simplu trebuie să învățăm să fim oameni normali într-o lume neîmpărțită în două culori, cea a dușmanilor și cea a prietenilor. Există și excepții, dar nu mă refer la ele, la demenți și la fasciști, la ura față de oameni.

Cred într-o lume reală și în oamenii reali din această lume. Că aceasta va veni, mă convinge și un lucru mărunt poate, dar pe care natura nu-l putea face degeaba. Copiii cînd se nasc, oriunde în lume, țipă la fel, și țipătul lor este la fel de inteligibil pentru toți, absolut pentru toți oamenii. A țipat odată aici, pentru prima dată, copilul unui străin care nu seamănă nici fizic cu locuitorii acestui oraș, care folosește un alt alfabet și are o altă istorie, la care totul este altfel în afară de acest prim țipăt. Miracolul aparține naturii. Copiii țipă într-o singură limbă și asta de multe, multe milenii. Cu toții începem în această «limbă» și la un anumit nivel va trebui să ne întîlnim din nou. Va trece cercul infernal de războaie cumplite, crude și nesfîrșite, războaie de la care — dacă e să privești înapoi gîndindu-te la victoriile de care s-au bucurat oamenii acum o sută, două sute de ani, și luînd lucrurile în mare — n-a rămas nimic. Nu spun că pămîntul nu trebuia curățat de unele lucruri, nu vorbesc despre altceva, mă refer la o semnificație mai înaltă, la faptul că viața este mai scumpă decît toate acestea. Există idealuri, lucruri mai scumpe decît propria ta viață, dar nu mai scumpe decît viața altuia. Poți să-ți dai viața pentru salvarea unui copil, pentru salvarea unui prieten, pentru convingerile tale, dar asta este viața ta, poți să dispui de ea. Să dai însă viața altuia pentru propriile tale convingeri, să fii gata să dai pentru ele și o mie de vieți mi se pare monstruos...

Cred în multe lucruri. Știți, nu sînt un filosof în sensul academic al cuvîntului. Probabil că există formule sonore prin care s-ar putea răspunde la această întrebare. Cred în cele mai simple lucruri. În soare, în dragoste, în bine, într-o discuție cu un prieten, frumusețe, speranță.

Mă surprind și eu gîndind că înainte era mai bine și că dacă e să vorbim de generația de acum, tineretul nu mai e ca altădată. Cineva a spus de-a dreptul că un asemenea gînd e primul semn al bătrîneții care vine. Fiindcă și despre noi s-a spus la fel. Am fost, desigur, altfel, dar am fost și noi copii dificili. Da, altfel! Eu cred în acești mici omuleți, sau în cei ce nu mai sînt foarte mici, care fac primii pași în viață. Și încă ceva important. Mă surprind totodată gîndind că înainte era totul mai simplu, mai liniștit, iar acum este o nebunie. Da, viața s-a accelerat, a devenit mai rapidă. Au loc explozii de informație, explozii demografice, energetice, magnetice, explozie după explozie. Însă adevărul este că nici înainte nu era mai simplu. Asta ni se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pare doar nouă, acum, fiindcă putem urmări întreaga problemă: iată, s-a întîmplat așa; așa și așa e foarte simplu; dar pentru cei care păşeau alături de această problemă, pentru cei ce au dus-o pe umeri... Şi iată că acum, la cincizeci de ani, cei din generația mea care trăiesc în această lume complicată își amintesc de alta foarte complicată și ea...

(Mărturii consemnate de Elena LOGHINOVSKI)

EMIL CIORAN

Călătorie cu anatema

Închipuiți-vă un Pascal care tocmai a înțeles că și-a pierdut Pariul și veți avea imaginea exactă a lui Cioran, afirmă Jean-François Revel într-un articol *(Le vice caché de Cioran,* în *Le Point,* nr. 752/16 febr. 1987) dedicat celor două apariții editoriale din 1987 ale autorului nostru *(Aveux et anathèmes,* la Gallimard, și versiunea franceză a volumului *Lacrimi și sfinți,* în *L'Herne).* Un *«penseur de l'absolu — sans l'absolu»,* spune Revel: Ecleziast jovial, sceptic intolerant, Iov estet și *«incrédule convertisseur»,* al cărui viciu ascuns este... că are dreptate.

Una din explicațiile fascinației exercitate de Cioran asupra omului occidental — dincolo, firește, de splendoarea stilistică[1] — rezidă în voluptatea masochistă, autoflagelantă și îndelung exersată, a celui din urmă. Incapabil de a-și trăi pînă la autosacrificiu ideile, obsedat de libertate dar covîrșit de hedonism, cu impulsuri de revoluționar umanitarist, dar comod, infantil, credul și narcisiac, deposedat de harul intensității (cel puțin pe plan intelectual), proiectîndu-și inflația afectivă în tot felul de figuri ale eroismului spiritual, la care, însă, nu are niciodată, prin structură, acces direct — cititorul «declinului occidental» are în Cioran un *«sceptic de serviciu»: «On me pressent pour un colloque à l'étranger, parce qu'on aurait, paraît-il, besoin de mes vacillations. Le sceptique de service d'un monde finissant»,* citim în *Aveux et anathèmes* (p. 23). A-ți face din *«luxe, calme et volupté»* condiția supremă a existenței, a visa mereu la *«ordre et beauté»* și a accepta, ca pe un mare dar, ideea că *«le fait que la vie n'ait aucun sens est une raison de vivre, la seule du reste» (Aveux...,* p. 48) iată o contradicție licitată cu fervoare de occidentali. *«Nous sortons de ces pages lavés, purgés d'une grande partie de nous-mêmes, purifiés, allegés, presque propres, presque innocents»,* avea să scrie Alain Bosquet în *Combat* (14 iun., 1956) adnotînd *La Tentation d'exister*[2].

---

[1] Entuziasmul francezilor față de *stilul-Cioran* este prea bine cunoscut pentru a mai insista acum asupra faptului. A fost nu doar cuprins în linia Montaigne-Céline-Saint-John Perse, dar în 1986 s-a putut afirma chiar că *«le plus grand auteur français est un Roumain»,* Cioran. Pe bună dreptate, lucrurile așa se prezintă, însă a supralicita stilul înseamnă, implicit, a minimaliza ideile, a acorda gîndirii cioraniene o profunzime exclusiv a suprafețelor. *«In fond, nu CE spune Cioran este important»,* scrie Radu Enescu într-o analiză, altminteri adecvată *(Fascinația stilului,* în *Ab urbe condita,* ed. Facla, 1985, p. 160). *«Important la Cioran este CUM spune. . .».* Nu este prea puțin ? Oricum, problema comportă o serie de disocieții, al căror spațiu nu este de căutat acum.

[2] Că gîndirea lui Cioran s-a pliat perfect pe «orizontul de așteptare» al Occidentului postbelic, aceasta este o realitate indiscutabilă (nu altceva s-a întîmplat cu Eliade și Ionescu). N-avem, însă, de ce să vedem aici *neapărat* și *numai* o stratagemă ce ține de *«tehnica succesului literar»,* cum acuza Blaga, de vreme ce modul de gîndire afișat de Cioran de la *Tentation d'exister* înainte este, în esență, neschimbat față de temele, tezele și experiențele postulate odată cu *Pe culmile disperării.* Violentul atac blagian *(Farsa originalității,* text scris în 1959 pentru *Tribuna,* nepublicat de aceasta și apărut în *Contemporanul,* nr. 45/9.XI.1962, cuprins apoi în antologia *Isvoade,* îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, ed. Minerva, 1972, pp. 95 ș.u.) este motivat, întîi, de contextul socio-politic respectiv, cînd autorul *Diferențialelor divine* simțea nevoia unor manifestări de atașament la imperativele momentului, iar, în al doilea rînd, de însăși structura filosofiei blagiene, atinsă de fiorul metafizic, însă ostilă în chip radical nihilismului sarcastic, exaltînd angoasa, din *antialternativa* cioraniană. În privința raporturilor Blaga-Cioran, a se vedea volumul de dialoguri adnotate, *Lucian Blaga printre contemporani,* de I. Oprișan, ed. Minerva, 1987, p. 429 ș.u. Unele afirmații ale lui Blaga sînt și astăzi demne de interes: *«. . .ceea ce s-a gîndit în Germania prin preajma întîiului război mondial poate prea lesne să devină „modă" în Franța prin preajma celui de-al doilea război mondial»; «Între spiritul lui Emil Cioran și rînduielile Firii trebuie să se fi declarat pe undeva o mare ruptură»; «Cioran este în stare să dea realitatea în totalitatea ei pentru un paradox, cum Richard III își oferea țara pentru un cal».* Altele, însă *(«Cioran este el însuși numai cînd se mișcă la față apelor. Originalitatea adîncă fiindu-i inaccesibilă, el o împrumută de la alții»)* plătesc prețul greu al unei răzbunări explicabile exclusiv prin rațiuni extraculturale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Situat glorios în tradiția disperării exorcizante, de care lumea — din rațiuni expiatorii — a avut întotdeauna nevoie, Cioran este nu atît un mit, cît un lux teribil, pe care numai averile incomensurabile și-l pot permite. Așa a fost în anii debutului, așa este, tot mai stăruitor și astăzi. În plină strălucire, Ideea elină dădea naștere școlii scepticilor, ca și spiritului marilor tragedii. În toiul banchetelor romane se torcea firul lui Seneca sau, mai tîrziu, tristețea lui Marc Aurelius. În plin fast, Ideea franceză îl năștea pe Pașcal, după cum *Geneza* fusese dublată de *Apocalips*, ca și *Cîntarea cîntărilor* de Iov și Ecleziast. În plină Renaștere înfloreau ereziile, alchimia, etc., marota ocultismului. Din strălucirea de absint a boemei pariziene răsăreau Baudelaire, Rimbaud ori Lautréamont, la fel cum în epoca somptuoaselor baluri ale *high life*-ului moscovito-petersburghez, criza dostoievskiană petrecea demonic elanul funciar al Sărbătorii. Existențialismul apare la fel, în plină expansiune a infrastructurii sociale și economice, ca și «tinerii furioși», fenomenul *beat*, *hippy*, s.a.m.d. *Ironia și disperarea* sînt două din cele mai sigure indicatoare de control pentru vigoarea și maturitatea unei comunități. A le genera a le înțelege și accepta drept probe de temeinicie, iată un semn incontestabil al forței interioare, în cultură, în evoluția mentalităților. Așa sînt Caragiale și Cioran pentru noi, cuplu de naturi aflate în relație de con- sau dis-juncție, după împrejurări.

Există un element, christic i-am zice, în erezia exorcizantă a tradiției în care se înscrie Cioran: «*Ma mission est de souffrir pour tous ceux qui souffrent sans le savoir. Je dois payer pour eux, expier leur inconscience, la chance qu'ils ont d'ignorer à quel point ils sont malheureux*» (*De l'inconvénient d'être né*, p. 136). Toate așa-zisele figuri ale Răului, ipostazele demonice, necanonice, toate aceste excrescențe ale Ereziei au avut, și au, un rol benefic, dacă nu neapărat în sensul curent al termenului, oricum într-un sens... fiziologic. Pe obrazul societății românești interbelice, plesnind de tinerețe, trai bun și avînt în toate cele, gîndul cioranian, ca și *Nu*-ul lui Ionescu, are aceleași cauze și aproximativ aceeași finalitate ca (scuzați comparația!) acneea pe un obraz de adolescent. *Virulența acneică* este — și în planul ideilor — simptomul unei explozii hormonale, cu totul firești în *ordinea* lucrurilor, și chiar în *logica* lor.

Vitalitate în exces, amenințată și obsedată de sterilitate, patos negativ, elan mistic, extaz inversat, dar perpetuu subminat de incertitudini, mizantropie, misoginism, cîteva totemuri (disperarea, suferința totală, mîntuirea prin distrucție, ascetismul hipersenzual și carnalitatea flagelată cu scrișnet, afirmarea paradoxală a angoasei prin postulare agresivă) totul turnat — și jucat — în tiparele absolutismului *panlitic*, iată liniile ce configurau chipul interbelic al lui Cioran: «*Nu știu ce e bine și ce e rău; ce e permis și ce nu e permis; nu pot condamna și nu pot lăuda. Nu este nici un criteriu valabil în această lume și nici un principiu constant*»; «*să mă realizez în distrugere*»; «*Resemnarea înțeleptului răsare dintr-un gol interior, iar nu dintr-un foc lăuntric. Prefer să mor de un foc interior decît de vidul și resemnarea înțeleptului*» (*Pe culmile disperării*, pp. 59, 68, respectiv 112); «*Deznădejdile mă fac superior oricărei divinități*»; «*A suferi este modul suprem de a lua lumea în serios. Cu cît crește, însă, suferința, cu atît învățăm mai mult că lumea nu merită s-o luăm în serios. Astfel se naște conflictul între senzațiile de suferință, cari atribuie cauzelor din afară și lumii o valoare absolută și perspectiva teoretică, răsărită din suferință, pentru care lumea nu este nimic. Din acest paradox al suferinței nu este ieșire*» (*Cartea amăgirilor*, pp. 15, respectiv 143). Un chip cu totul singular, prin agresivitatea intransigent-justițiară a verdictelor, prin strivitor de naiva etalare a monomaniei (un alt fel de naivitate decît cea care marchează bună parte din cugetările cuprinse în *Aveux et anathèmes*), dar mai ales prin teribila însumare de teme, motive, simboluri culturale. Cu totul singular, dar nu fără o anume tradiție și, mai cu seamă, nu fără un context adecvat, de personalități, idei și formule extremist-existențiale: nu doar hipnoza egofilă a «*rozei vînturilor*», dar și patetica luciditate camilpetresciană (*«La lucidité, un martyre permanent, un inimaginable tour de force»*, *Aveux...*, p. 40). Nu numai iconoclastia lui Ionescu, tulbureala «Crinului alb», dar și acidul sulfuric arghezian (fapt semnificativ: într-o evocare a tinereții criterioniste, v. *Cahiers de l'Herne*, 1978, număr Mircea Eliade, numai poetul *Florilor de mucigai* va fi trecut printre victimele executate pe nedrept de către impulsul demistificator și gerontofob al furioșilor de la '27). Nu numai abilitatea metafizic-senzorială a lui Eliade, dar și nostalgia construcției spirituale (Mircea Vulcănescu) descentrată, și aceasta, de sarcasmul caragialian. Iar mai departe, în timp, sub etajele cu agate negre ale edificiului cioranian, se aude Miron Costin cu «*A lumii cînt cu jale...*», se aud suspinele psaltice din Dosoftei, se întrevede ceva din bizara atracție a (pre)romantismului românesc față de poezia ruinelor, după cum se aud ecouri din transilvana utopie a Luminilor.

Dar, poate că mai presus de orice, înainte de a vorbi cu dreptate, în cazul lui Cioran, de Pascal, Kierkegaard și Nietzsche, de Iov, Ecleziast, Ieremia, Augustin sau Marc Aureliu, de Luther, Tereza sau Klages, de Unamuno, Berdiaev, Spengler și Keyserling, sînt de văzut în autorul *Cărții amăgirilor* urmele adînci lăsate de una din marile treimi ale «*norocului-nenoroc*» în aria literaturii noastre: Eminescu, I. L. Caragiale, Arghezi. Poetul *Panoramei deșertă-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciunilor și părintele *Conului Leonida* sînt cele două substanțe ce compun aliajul de bază al Paginii lui Cioran. Absolutismul, de-o parte, atotrelativizarea, de cealaltă. Două energii pe care, însă, scrisul lui Cioran le inversează, într-o dublă relație de pseudo-complementaritate: fondului totalitar (metafizic și politic) eminescian i se aplică, implacabil, cenzura cinică a fibrei caragialiene, iar elanului relativizant, structural la Caragiale, i se proiectează o finalitate absolut-(ist)ă, eminesciană. Un fel de Hyperion rostind *«Zoe, Zoe, fii bărbată»*, alături de un Lache sau Mache oraculînd tirada lui Mureșanu. Un Agamiță rostind *«A fi? Nebunie și tristă și goală...»*, un Iancu Zugravul cu *«pe mine, mie redă-mă»* sau un Fecior de împărat fără de stea spunînd *«o soțietate fără prințipuri»* și un Decebal solicitînd *«puțintică răbdare»*.

Și aceasta pentru că, și din Eminescu și din Caragiale, Cioran a ales unica lor rațiune comună, scepticismul. Un scepticism încărcat de utopie (Eminescu) și un scepticism încoronat de amarul exilului (Caragiale). Plus liantul arghezian, soluția aliajului — vitriolul, care, pe cît descompune, pe atîta fascinează, odată ce este sorbit cu nesaț (*«Concevoir l'acte de pensée comme une bain de venin, comme un passe-temps de vipère élégiaque»*, *Aveux...*, p. 83). Fiecare pagină din Cioran se supune acestei triple determinări: primul impuls este absolutizant, ermetic închis în carcasa unei imprecații, dar deschis extazului și furiei profetice, autoafirmative: *«S'attacher à percevoir les lacunes de l'être, courir à sa ruine par excès de lucidité, s'effondrer et se perdre, les anémiques n'en ont pas le privilège; les natures fortes, pour peu qu'elles entrent en conflit avec elles mêmes, en sont autrement susceptibles; elles y apportent toute leur fougue, toute leur frénésie; ce sont encore elles qui subissent des crises, où il faut voir une punition, car il n'est pas normal qu'elles consacrent leur énergie à se dévorer»* (*La chute dans le temps*, p. 147). Aproape simultan, survine însă impulsul decapitării sensului afirmat (*«Le moyen le plus sûr de ne pas se tromper est de miner certitude après certitude»*, *De l'inconvénient d'être né*, p. 23) și urmat, acesta, de imageria cinic-strălucitoare a negației. Ceea ce diferă este, desigur, dozajul. Sînt texte, chiar cărți, dominate de absolutism, după cum sînt și texte voluptuos cariate de paradox, de cinism, de ironie sceptică (*«l'être idéal? Un ange dévasté par l'humour»*, idem. p. 203). Ca și pagini de pură virtuozitate vitriolantă.

Un element cu valoare de seismograf este aici *îndoiala*. Cu Eminescu în suflet, cu Caragiale în minte și cu Arghezi în cerneală, Cioran face din îndoială și anatemă un dirijabil cu care călătorește deasupra neantului pascalian. Lestul este, bineînțeles, la fel de important precum este nacela: *«A trăi cu conștiința puternică a fatalității, a imposibilității și incapacității în fața marilor probleme pe cari nu le poți pune fără să fii angajat dramatic în existență, este a vieții subiectiv semnul de întrebare care domină peste această lume și a cărui ondulație interogativă este ca un simbol al infinitului necunoștibil și inaccesibil»* (*Pe culmile disperării*, . p. 87).

O lectură atentă a operei lui Cioran va depista două linii evolutive în cuprinsul acestui *«journal d'un douteur»*, cum i-am putea spune. Cea de tinerețe, unde *dubito*-ul, deși afirmat, este permanent dublat și «anulat» de violența trăirilor și de setea de autoimpunere. Cea de maturitate, unde, dimpotrivă, elanurile anatemei se poticnesc la tot pasul de figurile Eșecului, deopotrivă în existență și cugetare. Impasul ființei (al experienței) în primul caz — impasul conștiinței (al lucidității) în al doilea. Astfel încît, în ciuda unității spirituale și stilistice de netăgăduit, opera lui Cioran este marcată de cîteva mutații semnificative: în prima fază, revolta anulează fatalismul și negativismul (*«Căci este imposibil ca dintr-o mare negație să nu izvorască o mare afirmație; același foc palpită în marile negații ca și în marile afirmații»*, *Cartea amăgirilor*, p. 50). Cu timpul, Skepsis retează orice posibilitate de recuperare și reordonare a lumii exterioare și interioare: *«J'ai cherché dans le doute un remède contre l'anxiété. Le remède a fini par faire cause comune avec le mal»* (*De l'inconvénient...*, p. 188). Pentru ca, mai apoi, ambele ipostaze să fuzioneze în unghiul contemplației demonice: *«Le drame du douteur est plus grand que celui du négateur, pour la raison que vivre sans but est autrement malaisé que de vivre pour une mauvaise cause»* (*La chute dans le temps*, p. 86). În fine, contemplația va fi devastată de *«l'ennui, ce cyclone au ralenti»* (*Aveux*, p. 51).

E limpede că, din faimosul pasaj pascalian al *«mizeriei umane»*, din definirea omului ca *«gloire et rébut de l'univers»*, Cioran a ales doar termenul ultim, rebutul. Dar tot atît de limpede este că acel *«doute déchirant»* al lui Pascal, îndoiala care destramă, spulberă, aneantizează, devine la Cioran *«le doute nourricier»*, expresie esențială pentru gînditorul nostru și care desfide dintru început orice figură a Impasului[3]. Pe de altă parte, pascalianul *«le moi est haïssable»* devine la Cioran *«la haine de soi»*, cu un spor substanțial de interioritate, de individualizare: *«Je me hais: je suis homme; je me hais absolument: je suis absolument homme. Etre conscient,*

[3] *«Aș merge pînă acolo încît aș afirma că pesimismul lui Cioran e tonic [. . .]. Fiecare pagină are un vîrtej de concepte care te aruncă „de-a dreptul în nimic". Dar un „nimic" fertil, nesterilizat, generos ca un haos — prin urmare un anti-nimic»*, (Marin Sorescu, *Cioran sau «a fi trist cu metodă»*, în *Ușor cu pianul pe scări*, ed. Cartea românească, 1985, p. 338).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

c'est être divisé d'avec soi, c'est se haïr » (*La Tentation d'exister*, p. 198). Dar este o ură benefică, de vreme ce «*bien que nous puissions faire des stoïques accomplis, l'anarchiste veille en nous et s'oppose à nos résignations*» (idem, p. 17), iar cei care n-au găsit răspuns la nimic «*supportent mieux les effets de la tyranie que ceux qui ont trouvé réponse à tous*» (idem, p. 33)[4].

În tinerețe, mărturisește Cioran în același text din numărul omagial Eliade (*Cahiers de l'Herne*), «*credeam că a fi ceva înseamnă a-ți asuma pe deplin* (totalement) *o atitudine, a reprima piruetele, impulsurile disponibilității*». «*Se forger un monde à soi, un absolu borné, et s'y cramponner de toutes ses forces*» — iată datoria primordială a spiritului (trăsătură profund romantică, de altfel). Orice idee i se părea, atunci ,că trebuie încarnată într-un strigăt. Era convins că «*le découragement était le signe même de l'éveil, de la connaissance*». În consecință, față de conceptul suprem (disperarea), îndoiala era un semn de diletantism, de slăbiciune: «*A te îndoi de toate și a trăi totuși, iată un paradox, care nu este unul din cele mai tragice, deoarece îndoiala este mult mai puțin intensă decît disperarea... Un anumit diletantism caracterizează scepticismul față de fenomenul atît de complex și de ciudat al disperării*» (*Pe culmile disperării*, p. 47). Flăcările agoniei totalitare devoră umbra lui Skepsis. În același timp, prin voința de atitudine, negația nu distruge, ci provoacă elucidări: «*De ce din suferințele mele n-ar ieși o strălucire ultimă, o lumină totală și mortală în bogăția ei?... nu voi ajunge la o lumină finală, la o nebunie de raze, la suprema imaterialitate, dacă nu voi întreține veșnic flăcări mistuitoare sub* ființa mea împotriva destinului meu și ca atare pentru el însuși» (*Cartea amăgirilor*, p. 39). Anatema nu este acum, în această primă fază, altceva decît participare prin strigăt, așa cum se întîmplă, de altfel, în întregime cu fondul emoțional care a generat *Schimbarea la față a României*[5].

Cu timpul, îndoiala cîștigă, cel puțin în aparențe, locul imprecației profetice, participative. Însă tensiunea de fond a meditației rămîne intactă. Îmi dați a înțelege că nu valorez nimic atunci cînd afirm că numai în îndoială sînt la mine acasă, spune Cioran. «*Mais je ne suis pas un douteur, je suis un idôlâtre du doute, un douteur en ebullition, un douteur en transe, un fanatique sans crédo, un héros de la fluctuation*» (*Ecartèlements*, p. 82). Răsturnarea de planuri este vădită: departe de a spulbera, de a instaura *aporia*, îndoiala hrănește, susține ființa. Cu toate că «*le doute... nous travaille en profondeur comme une maladie*», lucrarea sa, în plină subminare, acordă, în fapt, ființa la un temei ontologic: «*comme une maladie, ou, plus efficacement, comme une foi*» (idem, p. 108). «*Demnitatea scepticismului*» nu ascunde nicidecum o «*tehnică a contradicției*». Voluptatea nu provine din șansa ori din lipsa de finalitate a conflictului, ci din «*le conflit comme tel. Esprits convulsifs, fanatiques de l'improbable, écartelés entre le dogme et l'aporie, nous sommes aussi prêts à bondir en Dieu par rage, que sûrs de n'y point végéter*» (*La Tentation d'exister*, p. 113). Între dogmă și aporie — iată spațiul predilect al îndoielii cioraniene și ceea ce conferă unicitatea acestui sistem de gîndire.

Dacă vom extrapola, într-o măsură, sensul celor trei stadii ale dubitației de tip sceptic, expuse de Sextus Empiricus (și anume: *zetetic*, întrebarea căutătoare de sens, *ephektic*, suspendarea judecății și *aporetic*, spulberarea unicității oricărui sens) vom putea accepta situarea îndoielii tip Cioran în cel de-al doilea stadiu, în unghiul *ephektic*, între incertitudinea prospectivă și finalitatea anihilantă. La Cioran, spre deosebire de celelalte mari momente ale gîndirii sceptice, productive sau aporetice, îndoiala suspendă — cu fascinație — judecata, absolutul acesteia, situînd-o într-un spațiu deopotrivă închis și deschis oricărei posibilități. Rolul lui Skepsis nu este atît destructiv, cît regenerativ: «*Dès que je formule un doute, plus exactement: dès que je ressens le besoin d'en formuler un, j'éprouve un bien-être curieux, inquiétant. Il me serait de loin plus aisé de vivre sans trace de croyance que sans trace de doute. Doute dévastateur, doute nourricier!*» (*De l'inconvénient*.... p. 110). Incertitudinea proiectează energia devastatoare a eului în afara sa (un «*Elli, Elli, lama sabahtani?*», se află în subtextul fiecărei pagini cioraniene, dacă nu este cumva păcatul originar al operei) exclusiv în scop terapeutic: «*traduire une obsession, c'est la projeter hors de soi, c'est la chasser, c'est l'exorciser. Les obsessions sont les démons d'un monde sans foi*» (idem, p. 144). Și ce altceva, dacă nu un nesfîrșit exorcism este Ideea la Cioran? Din stînca lui Moise nu apă e de așteptat, ci tot neliniștea incertitudinii: «*Rien n'étanche ma soif de doutes; que n'ai-je le bâton de Moïse pour en faire jaillir du roc même!*» (*Sylogismes de l'amertume*, p. 32).

---

[4] «...Însă Cioran nu este un sceptic absolut deoarece judecățile lui au drept sistem de referință o reprezentare ideală a omului și a formelor sale de manifestare, chiar dacă ea nu este dezvăluită niciodată explicit [...]. Interpretarea gîndirii aforistice a lui Cioran nu trebuie să omită faptul că una dintre formele ei preferate, paradoxul, prin ambiguitatea sa caracteristică, lasă sentimentul greșit că ea s-ar reduce la o consemnare neutrală, deși în realitate ea este și o pledoarie pentru curmarea unei stări de lucruri», (Radu Florian, *Un moralist al secolului XX*, în *Dialog cu secolul nostru*, ed. Politică, p. 191, 196).

[5] Referitor la acest subiect, semnificative sînt discocierile făcute de Mircea Braga, *Între o efigie construită (Emil Cioran) și o efigie prin concret (Mircea Vulcănescu)*, în *Recursul la tradiție*, ed. Dacia, 1987, p. 40, ș. u.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceeași capacitate exorcizantă o deține aici negația: «*Ce qui m'a toujours séduit dans la négation, c'est le pouvoir de se substituer à tout et à tous, d'être une sorte de démiurge, de disposer du monde comme si on avait collaboré à son avènement et qu'on eut ensuite le droit, voire le devoir, d'en précipiter la ruine* [...] *J'ai eu beau fréquenter les mystiques, dans mon for intérieur j'ai toujours été du coté du Démon: ne pouvant pas l'égaler par la puissance, j'ai essayé de la valoir moins par l'insolence, l'aigreur, l'arbitraire et le caprice*» (*En rélisant*, în *Exercices d'admiration*, p. 211).

Astfel încît, cu cît este mai absolut(ist) exprimat, cu atîta este mai relativ(izant) gîndul cioranian. Unghiul ephektic desfide orice absolutizare la puterea a doua: lectura trebuie să urmeze, așadar, în acest caz, buna înțelegere ce face din lest garanția supraviețuirii nacelei. În afară de aceasta, alături de rictusul sarcastic, de zîmbetul cinic, de ironia disolutiv-regenerativă și de hohotul negru al anatemei, există chiar și la Cioran rîsul pur și simplu. Care, chiar dacă este (și el) serios periclitat în lumea de azi (*«Quelques générations encore, et le rire, réservé aux initiés, sera aussi impracticable que l'extase»*) e de ajuns pentru a oferi, dacă nu un suport, cel puțin o soluție. Călătoria cu anatema nu poate (con)duce nicăieri, de vreme ce *aici, acolo acum* și *altădată* încetează să existe: de-situare esențială, topindu-și cu frenezie determinațiile. E ca și cînd piatra filosofală s-ar fi găsit demult, dar singura ei întrebuințare posibilă ar fi — lansarea din praștie.

Refuzată sacrului, revelației și luminii, pagina lui Cioran îmbracă sumbra mantie luciferică, răzbunîndu-și Limita prin însăși exorcizarea ei. Construcția paradoxală, realizată prin distrugerea oricărui Temei, vindecare de neputința cuvîntului de a (mai) închega un sens într-o lume a valorilor în derivă. Asupra gîndirii și a lumii, în primă și ultimă instanță, scrisul cioranian operează asemenea descîntecelor arhaice, magie care înfige ace în ochii substitutului de realitate, vindecînd prin chiar exaltarea maladivului. Anularea temeiului și efervescența dizolvantă acționează simultan și, desigur, ca un bumerang: «*Détruire, c'est agir, c'est créer à rebours c'est d'une manière toute spéciale, manifester sa solidarité avec ce qui est. En tant qu'agent du non-être, le Mal s'insère dans l'économie de l'être, il est donc nécessaire, il remplit une fonction importante, vitale même. Mais quelle fonction assigner au doute? A quelle nécessité répond-il? Qui en a besoin en dehors du douteur? Malheur gratuit, accablement à l'état pur, il ne correspond à aucune des exigences positives du vivant. Sans rime ni raison, remettre toujours tout en question, douter même en rêve*» (*Le Démon est-il sceptique?*, în *La chute dans le temps*, p. 85).

Astfel încît, înțelegerea/acceptarea acestei opere — și, implicit, supremul omagiu ce i se poate aduce — rezidă în chiar... dizolvarea concluziilor sale. La urma urmei, decît Sisif ori Midas, decît Prometeu sau Narcis, nu e de preferat butoiul Danaidelor?

Dan C. MIHĂILESCU

MICHEL BUTOR

Itinerar spiritual

(XVII)

După ce am făcut numeroase călătorii, în timpul cărora am trecut prin cîteva aventuri pe care am avut poftă să le povestesc, sau în decursul cărora am văzut locuri ce m-au izbit deosebit, am resimțit nevoia să scriu un al doilea volum despre geniul locului[1]. *Un al doilea volum cu un orizont mult mai larg. Acest al doilea volum se numește* Où, *cu o ortografie specială, inventată de mine. Știți că acest cuvînt* ou *poate avea, în franceză, două ortografii diferite. Cînd are un accent grav pe* u, où, *este pronume interogativ-relativ de loc, indică în consecință locul* unde *ne găsim. Dacă accentul grav lipsește,* ou, *este vorba de conjuncția alternativă* sau: «*una* sau *alta*». *În general se consideră că dacă sîntem într-un loc, nu putem fi aiurea. Dar la toate locurile despre care vor-*

[1] În prima parte a conferinței sale cu privire la romanul său *Bumerang* (susținută la Universitatea din Augsburg, ca urmare a invitației prof. dr. Henning Krauss) publicată în numărul precedent al revistei noastre, Michel Butor lămurea subtitlul acestei lucrări în trei volume: *Geniul locului*. Indicîndu-și metoda de lucru sub sintagma: *critica geografică*, el trece în revistă materia tomului I: cîteva zone mediteraneene (M.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

besc și pe care le-am studiat anume există relația pe care o au cu alte locuri. Consecutiv, cînd ne aflăm într-un loc, contrar aparențelor, ne aflăm totdeauna simultan aiurea într-un anume fel. Iată de ce cartea se numește Où *scris cu un accent grav barat, pentru ca să apară în același timp cele două ortografii. Dacă vreți, acest titlu poate fi citit «où ou ou» = «unde» sau «sau».*

În această carte intitulată Où, *încep să dau ocol pămîntului. Există un text care poate fi considerat central, exprimînd relația mea de dragoste și vrăjmășie cu Parisul, mama și mașterа mea deopotrivă. E textul ce se află în centrul construcției intitulată* Urăsc Parisul! *Apoi, la începutul și la încheierea cărții stau cele două jumătăți ale unui alt text, intitulat* Am fugit de Paris. *Evident, am fugit de Paris pentru că în cele din urmă mă întorc la el. Și aici este vorba de o structură bumerang, de o structură a peregrinării, deci dus-și-ntors, structură a periplului. Pe urmă, între aceste coloane, dacă le putem numi așa, între* Am fugit de Paris *și* Urăsc Parisul *există un număr de stațiuni ale acestei fugi, ale acestei îndepărtări de Paris. Fiecare din aceste «stațiuni» este legată de o stare a atmosferei. Cînd facem turism, cînd mergem într-o țară străină, vorbim deseori despre «atmosfera» de acolo, din cutare sau cutare loc. Noțiunea de «atmosferă» este adesea foarte vagă, dar poate fi și ea analizată. Ea ne indică rolul foarte important pe care îl joacă vremea în perceperea unui loc. În franceză avem avantajul aceluiași termen pentru exprimarea duratei, succesiunii secundelor, zilelor, săptămînilor, și pentru a desemna starea atmosferei. Timpul calendarelor sau al orologiilor și timpul meteorologic. Aceasta provoacă uneori neînțelegeri, dar îngăduie și efecte literare foarte interesante și revelă relația strînsă dintre percepția succesiunii secundelor și starea atmosferei. Dacă vreți, timpul nu se scurge în același fel cînd e frumos și cînd plouă. În Egipt, țară cu o atmosferă extrem de limpede — trebuie să vă spun că în Valea Nilului aproape că nu există nori, în orașul în care locuiam, la Mimeh*[2]*, plouă în medie două ore pe an. Iar la Luxor se spune că ultima dată cînd a plouat a fost pe vremea expediției lui Napoleon Bonaparte în Egipt...*

Anul următor am mers ca asistent într-o universitate din nordul Angliei, la Manchester. Iar Manchester își datorează șansa comercială faptului că în secolul al XVII-lea era locul din Europa occidentală unde gradul de umiditate era cel mai constant. Iată de ce industria bumbacului s-a concentrat în orașul Manchester. Deoarece acolo cel puțin existau șanse minime ca bumbacul să ia foc spontan. Astăzi avem tot felul de mijloace pentru a controla bumbacul care nu mai riscă să ia foc. Însă în veacul al XVII-lea bumbacul sosea din Egipt, din India etc., se concentra la Manchester datorită climei sale deosebit de umede și mai ales neîntrerupt umede. Sub titlul Zăpadă între Bloomfield și Bernalio *[povestesc despre] două sătucuri din sudul statului Colorado și nordul Noului Mexic. În sfîrșit, un ultim text, se numește* Frigul la Zunis. *Zunis este un sat indian, este ceea ce se numește un «pueblo» în sud-vestul Statelor Unite. Primii exploratori au găsit sate construite în piatră sau cărămidă, pe cînd în majoritatea celorlalte părți existau colibe, cabane etc. Iată de ce au numit aceste locuri «pueblo», numele spaniol desemnînd satul. Iar Zunis este un astfel de pueblo, existent și astăzi. Este unul din acele pueblo din regiune, care are avantajul de a nu fi fost niciodată creștinat. Așadar în el subsistă o stare a Americii anterioare. Satul acesta este celebru în etnografie și treptat a devenit și în turism, din pricina ceremoniilor foarte impresionante care-i jalonează anul. Printre acestea o «liturghie» organizată oarecum ca și cea catolică, dependent de anul solar, și mari sărbători prilejuite de solstițiului de iarnă, cu aproximație la Crăciun. Cu familia, cu fetele mele, care erau mult mai mici, am fost de față la una din aceste ceremonii, deci în pueblo Zunis. Despre acestea este vorba în* Frig la Zunis.

Vedeți că aceste locuri diferite ne conduc cu mult dincolo de cercul vechi al Mediteranei. Totuși, după apariția acestei cărți, am fost izbit de faptul că dacă cercul era mai larg, era totuși un cerc care nu conținea decît o mică parte a pămîntului. M-a izbit faptul că toate aceste locuri se găseau în emisfera de nord și aproape toate la aceeași latitudine. Iată de ce, în continuare, am dorit să adaug o carte în care să existe și emisfera de sud. Problema aceasta mi-a apărut cînd am început să cutreier emisfera de sud, cînd am mers în Brazilia, cînd am început să merg în Australia.

Mi-am spus că în viziunea pe care o avem despre pămînt există o parte bună considerată de noi ca fără importanță. Ne este foarte greu să ne imaginăm că pămîntul este rotund, că este cu adevărat o sferă și că, drept consecință, suprafața lui nu are centru. Trăim încă adînciți în viziunea antică a universului, ca reprezentînd ceva plat, poate ușor bombat, dar mai curînd ceva plat și în mijloc cu un centru. Ne-a dat multă bătaie de cap să hotărîm unde este acest centru și de cîte ori a apărut o organizație politică destul de puternică, ea s-a socotit «centrul lumii». De pildă, imperiul chinez își zicea el însuși «imperiul din mijloc», ceea ce vrea să spună că e în centrul lumii; la fel, în imperiul roman toată lumea știa că Roma se afla în centrul lumii și că restul era circonferința. Aceasta era diferența între urbs *și* orbs, urbs=*orașul și* orbs=*în jurul lui. Același lucru s-a întîmplat cu orașele europene moderne. Ele s-au considerat centre ale lumii: Paris —*

[2] Mimeh sau Mimeh-el-Kassim, oraș din Egiptul de Sus. În preajma lui, carierele străvechi Alabastron, de la care provine numele alabastrului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

centrul lumii, Londra — centrul lumii, Berlin — centrul lumii etc. Mai şi obişnuim ca în manuale, în modul cum prezentăm universul pe hartă, să avem totdeauna tendinţa de a pune Europa occidentală cît se poate mai la centru. Pînă foarte de curînd, Europa Occidentală reprezenta pentru noi ceea ce există cu adevărat. *Restul — sînt colonii, ţări îndepărtate, unde oamenii au obiceiuri ciudate, iar acest «rest» nu are cu adevărat importanţă. Pentru cineva din secolul al XVI-lea, Africa, China, America de Sud sînt ţări* semi-imaginare *unde se duc aventurierii să se îmbogăţească, să aducă aur, cafea, mirodenii etc. Bineînţeles, mulţi se pierd acolo, mor sau se instalează departe, aproape că nu mai ai ştire despre ei. Au dispărut din lumina lumii centrale, din lumina mijlocului lumii.*

La fel satul Zunis este considerat de către indienii din Zunis ca fiind centrul lumi . Chiar asta vrea să spună numele satului lor, în limba lor. Şi se-nţelege că după acelaşi tipar putem întîlni foarte multe centre ale lumii, ale unei lumi a cărei circumferinţă este mai mult sau mai puţin vastă. Ne e foarte greu să ne scuturăm de ideea centrului lumii. De aceea, cealaltă parte a pămîntului este ceva la care gîndim anevoie.

În atlasele noastre avem absolută nevoie să strivim suprafaţa sferei, să facem din ea o suprafaţă plană. Pentru asta trebuie să decupăm această suprafaţă. Şi o vom decupa în locuri care ni se par a avea prea puţină importanţă. Polul Sud — fără importanţă, acolo-i gheaţă, nici nu prea ştii exact... Acolo putem sfîşia suprafaţa pămîntului . Nu vom da nicicum socoteală. Emisfera sudică cît e ea de mare, e ceva care te tulbură, şi chiar cînd eşti acolo îţi vine foarte greu să admiţi că nu te afli în emisfera nordică. Ceea ce m-a izbit foarte tare cînd am fost pentru prima dată în Australia e că însăşi astronomia era modificată. În emisfera nordică ai la îndemînă un număr de caracteristici fundamentale ale peisajului, ale universului, care rămîn: soarele răsare totdeauna la est: la ora 6 dimineaţa se află la est şi la 6 seara la vest, la amiază e la zenit, la sud; la amiază umbrele se îndreaptă spre nord, nordul înseamnă frigul, sudul înseamnă căldura. Crăciunul se situează iarna, cum e normal ! Dar cînd traversezi ecuatorul, da, soarele continuă să răsară la răsărit şi să se culce la vest, dar la amiază el se află la nord şi faptul că la amiază nu se află la sud, ci la nord este ceva absolut scandalos !... Trupul celui care soseşte din emisfera nordică nu izbuteşte să admită aşa ceva. La fel, îţi dă dureri de cap să înţelegi că mergînd spre nord se face tot mai cald, iar îndreptîndu-te spre sud e din ce în ce mai frig. În consecinţă, confunzi într-una nordul cu sudul. Pentru că pînă şi în limbă există o sumă întreagă de expresii care sînt legate de faptul că sudul înseamnă căldură.

Se istoriseşte o anecdotă din ultimul război mondial. În Australia existau baze americane şi s-a hotărît să se construiască în nordul Australiei ateliere pentru arhitecţii care alcătuiau planuri pentru barăci. Cum Australia este o ţară îndepărtată şi nu se prea ştie ce e cu ea, pe deasupra era vorba de nordul Australiei, te uiţi prin manualele de geografie şi vezi numai mlaştini, junglă etc. Trebuie să pregăteşti totul dinainte ca să ai certitudinea că ai făcut un lucru bun. În consecinţă, toate planurile pentru aceste ateliere au fost elaborate, prin grija Pentagonului, de arhitecţi specializaţi în acest gen de construcţii. Au descins la faţa locului şi au clădit atelierele. Acestea fiind destinate unor arhitecţi, un punct esenţial ca să poţi desena pe hîrtie mai ales în ţări însorite, e ca lumina soarelui să nu cadă direct pe hîrtie. De aceea toate ferestrele atelierelor sînt la nord. Ca atare, s-au construit atelierele cu fidelitate, conform planurilor. Nimeni n-a pus nici o întrebare, planurile fuseseră întocmite de cei mai desăvîrşiţi specialişti în acest tip de construcţii. Şi cînd atelierele au fost gata şi au venit oamenii, şi-au dat seama că era absolut cu neputinţă să lucreze în ele, pentru că toate ferestrele erau la nord, adică de la 10 dimineaţa pînă la 4 după amiaza pătrundea o lumină zdrobitoare pînă la cea din urmă masă de lucru.

Cînd se sărbătoreşte Crăciunul în Australia este plină vară şi în anumite locuri e chiar extrem de cald. Dar cînd petreci Crăciunul în Australia sau la Rio de Janeiro sau la Buenos Aires, toate marile magazine au vitrine pline cu zăpadă, cu vîsc şi ramuri etc., totul se învîrteşte în jurul temei focului sănătos din cămin, pe cînd afară ai de-a face cu 40 de grade la umbră şi aşa mai departe.

(Transcriere şi traducere de:
Melania MUNTEANU şi Mihai RĂDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FIȘE DE DICȚIONAR

Începînd cu acest număr, *R.I.T.L.* propune cititorilor săi o nouă rubrică: «Fișe de dicționar», menită a constitui un instrument util pentru elaborarea viitoarelor sinteze de istorie literară, pentru cunoașterea integrală a valorilor literaturii române și, nu în ultimul rînd, în vederea elucidării și reevaluării unor aspecte controversate sau ignorate ale literaturii naționale.

ȘTEFAN BEZDECHI

Dacă simpla înșirare a studiilor și traducerilor semnate de Șt. Bezdechi* provoacă prin reacția oarecum normală azi, imaginea savantului prizonier între rafturile bibliotecii clasice, scrutarea lor atentă ne restituie, dincolo de un perimetru cultural imens, o sensibilitate de excepție pe care Vasile Pârvan o intuia la diligentul său student. Atras mai ales de luminile Greciei eterne — pe care le toarnă în tiparul limbii noastre, interpretîndu-le din unghi social, filosofic și literar, Ștefan Bezdechi se dovedește la fel de bun cunoscător al literaturii latine (traducerea *Tristelor* lui Ovidiu va fi distinsă, în 1930, cu un premiu al Academiei), al scrierilor patristice bizantine sau al poeziei neogrecești. Varietatea tematică, filosofică și evident, artistică a tuturor acestor perioade din istoria spiritului european împinge, fatalmente, la fragmentarismul cercetării. Dincolo de el însă, o articulare internă dezvăluie dimensiunea ordonatoare. În acest sens, lucrarea de sinteză *Aristofan și contemporanii săi* (1922) și densa culegere de *Gînduri și chipuri din Grecia veche* (1927), la care am adăuga studiile introductive la traducerile din Platon, Aristotel, Lucian din Samosata, Marc Aureliu etc., alcătuiesc jaloanele unui sistem virtualizat nu doar de diversitatea solicitărilor, cît de intenția de a limpezi integral textul antic sau patristic. Studiind și restituind, prin traduceri comentate, scrieri filosofice și literare, Ștefan Bezdechi și le asumă prin îndelungată familiarizare, *implicîndu-se* în epoca lui Aristofan și Socrate, a cărui evocare, de pildă, e sensibilizată de nervul epic: «*Pe străzile luminoase ale Atenei lui Pericle puteai întîlni zilnic un om ciudat, sărăcăcios la vesmînt, desculț, mic la statură, care sta de vorbă cu toată lumea și stîrnea curiozitatea tuturora prin paradoxele lui [...]* Nu altfel este prezentat *Sfîntul Ioan Gură de Aur*, în același volum. În toate cazurile însă, indiferent că-i portretizează pe Euripide și Aristofan, pe *Antifon* sau *Andocide*, ori că vorbește, strîns argumentat, despre *Homer și opera lui*, acribia filologului atent la nuanță primește estompa binefăcătoare a unei participări afective. Mai exact, istoricul se conjugă în mod fericit cu artistul, chiar dacă acesta rămîne o prezență discretă în articolul ce reconstituie și demonstrează. Balanța înclină spre referința pe cît posibil exactă, Bezdechi reacționînd astfel la istoriografia greacă ce pendulase, timp de aproape două milenii, între *adevăr* (filosofie) și *retorică* (artă). Observarea atentă, de-a lungul etapelor, a acestei nehotărîri credem că limpezește și justifică, printr-un revers de altfel nemărturisit, însăși metoda de cercetare a lui Bezdechi. Cele două studii, *Istoriografia elenă* și *Concepția ele-*

---

* S-a născut la 24 aprilie 1888 la Ploiești și a murit la 25 martie 1958 la Cluj. Provine dintr-o familie de mici meseriași, originară din sudul Dunării. Liceul l-a urmat la Ploiești, apoi Facultatea de litere din București, unde e unul dintre elevii preferați ai lui Vasile Pârvan. La recomandarea acestuia pleacă la Berlin, specializîndu-se în studii clasice. În timpul primului război se refugiază în Danemarca; învață daneza, norvegiana și suedeza. Reintors în țară, este numit agregat stagiar la Universitatea din Cluj. Între 1923—1924 face o călătorie de studii la Roma. Din 1926 este titularul catedrei de limba și literatura greacă a Universității clujene, funcție pe care o deține pînă în 1951. Debutează în volum în 1922 cu teza *Aristofan și contemporanii săi*. Activitatea științifică a lui Bezdechi cuprinde cărți publicate în limbile română, latină, franceză și germană în reviste ca *Dacoromania*, *Anuarul Institutului de Studii Clasice*, *Propilee literare*, *Transilvania*, *Gînd românesc*, *Lucrătorul*, *Symposion* etc. Reprezentant de seamă al științei filologice românești, Bezdechi a realizat o muncă de adevărat pionierat, îmbogățind literatura și cultura noastră cu marile valori ale clasicismului antic. **Referințe critice:** N. Bănescu în *Byzantion*, II, 1924 și III, 1926; Pietro Luigi Geone în *Byzantion*, XLVI, 1967; E. Speranția, *Figuri universitare*, 1967; I. Clopoțel *Amintiri și portrete*, 1973; N. Lascu, *Clasicii antici în România*, 1974; S. Cioculescu, *Amintiri*, 1975; L. Blaga, *Ființa istorică*, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nă *despre istoriografie* au, din acest punct de vedere, dar și din acela al capacității de sinteză a autorului, o valoare de referință. El se va angaja, tocmai aici, într-o polemică desfășurată în deplină urbanitate. Astfel, criticii formulate de Lucian Blaga că, în istorie, grecul *«va căuta să ridice faptele la nivelul unor semnificații tipic-ideale»* (*Despre istoriografie*, în *Saeculum*, 1943, nov.-dec.) Bezdechi îi răspunde argumentat, că *«acesta era tipul de istorie pe care ar fi dorit un Platon și un Aristotel s-o vadă realizată. Toată istoriografia greacă — cu rarissime excepții — s-a dezvoltat și a dăinuit sub zodia ademenitoare a retoricei»*. Astfel că *«forma a mîncat fondul, adică interesul pentru frumos a înăbușit orice veleitate de a respecta adevărul, fie el chiar sub forma aceea banală de adevăr pragmatic, necum de adevăr cu fulgurațiuni parmenidiano-platonice»* (*D-l Blaga și istoriografia greacă*, în *Transilvania*, 1943, nr. 11—12, p. 955). Dacă istoria greacă *«nu putea uita că s-a născut din poezie»* (*Istoriografia elenă*), de unde intuirea probabil, de către Bezdechi, a valorii *plastice*, a materialității chiar a cuvîntului din *Dialogurile* lui Platon, demersul științific al filologului păstrează un drept echilibru între *conceptual* și *sensibil*. Asumarea de care aminteam mai sus precipită într-un sistem estetic (și de gîndire) sui-generis: deplasarea, în istoriografie, de la *adevăr* la *retorică* o putem considera ca reeditarea, la un anumit nivel, a unei evoluții mai generale, *«de la ethos la pathos»* și existentă *«în toate domeniile manifestării omenești, fatală ca o lege a naturii»*. Este vorba, mai exact, de o competiție permanentă, întrucît *«ethosul reprezintă perioada de armonie, de concentrare, de stăpînire de sine, de măsură și rînduială»*, iar *«phatosul înfățiethosul* și *pathosul* permanentizează, de *controlul de sine, dezlănțuirea luptei între notele discordante ale sufletului»* (*Aristofan și...*). Ridicarea la rangul de principii (*«phatosul e doară femeie, precum ethosul e bărbat»* — *Ibidem*), *ehosul* și *pathosul* permanentizează, de fapt, cele două tipuri de sensibilitate — clasic și romantic — între care se realizează *armonia* ce garantează perenitatea faptului de viață sau a valorii estetice a operei. Discutarea ideilor filosofice platoniene, a disputelor (Aristofan—Euripide) este pusă sub același semn, al *echilibrului* necesar, căutat și în poezia de a cărei «zare» traducătorul de excepție este chemat. Complementare, *Antologia liricilor greci* (1927) și *Antologia poeziei grecești* /1830—1930/ (1936) ne restituie un univers liric de infinită bogăție, Bezdechi respectînd principiul enunțat, al *armoniei*, teoretizat, de pe platforma esteticianului de astă dată, într-un interesant și semnificativ *Dialog despre artă: «Ideile sînt urzeala pînzei înflorite a artei, iar lucrurile pipăibile, ființele, cu carnea lor, cu patimile, suferințele și bucuriile lor, alcătuiesc bătătura acestei pînze»* (în *Societatea de mîine*, 1939, nr. 6). Marcat în acest chip de spiritul clasicismului antic, Bezdechi se va dovedi prea puțin receptiv la unele orientări din estetica contemporană sau, mai larg, la noile valori ale poeziei etichetate, restrictiv, drept *«încercări de radicală spargere a formelor clasice»*. Pledoaria lui *Pentru „cultura clasică"* (în *Propilee literare*, 1926, nr. 3) se menține la aceeași tensiune și cînd ia în discuție probleme de literatură românească, în care depistează mai ales ecouri ale culturii clasice la cîțiva dintre scriitorii noștri. Erudite, nuanțate, dar scrise în linia unui comparativism mai mult tematic sînt studiile *Eminescu și anticii*, *Eminescu și Nonnos din Panopolis*, *Reminiscența antică în teatrul românesc*, *Eliade Rădulescu și Aristofan*, *De la Miron Costin la Herodot* etc., rămase, pînă în prezent, în paginile revistelor vremii (*Propilee literare*, *Cele trei Crișuri*, *Gînd românesc* etc.). În aceeași ordine se înscrie solida monografie consacrată lui *Nicolae Olahus. Primul umanist de origină română* (1939), ce-și păstrează valoarea de referință. Interesul pentru umanismul european se va concretiza, mai tîrziu, în traducerea cărților lui Thomas Morus (*Utopia*, 1958) și Erasmus (*Elogiul nebuniei*, 1959). Atenția profesorului și savantului a fost însă polarizată de clasicismul antic. Interpretările făcute din poeții epici (Homer, Hesiod), din aproape toți liricii, apoi din Euripide, Aristofan, Tucidide, Platon, Aristotel, Xenofon, Teofrast, Plutarh, Marc Aureliu sau Lucian încorporează o uriașă muncă de traducător, însoțită de o nu mai puțin însemnată activitate de editor, istoric și filolog, efectuată în spiritul științific al marilor dascăli, un Vasile Pârvan sau Vasile Bogrea. Îmbogățind cultura noastră cu mari valori ale clasicismului antic și ale umanismului, Ștefan Bezdechi rămîne un reprezentant de marcă al școlii filologice clujene.

Mircea MUTHU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ALEXANDRU CIORĂNESCU

Surprinzătoare de la început prin dimensiunea sa proteică, activitatea lui Al. Ciorănescu* ilustrează încă de pe băncile facultății preocupări de istorie națională și universală, de literatură română veche (cărțile populare, cronicarii, opera isotrică a lui I. Budai-Deleanu) și modernă (Cîrlova, Alexanderscu, Alecsandri), dar mai ales de literatură comparată pentru care îl recomandau poliglosia, erudiția dobîndită foarte de timpuriu în cîteva literaturi, spiritul iscoditor, asociativ, precum și capacitatea de a vedea în mare, în plan universal, evoluția unei probleme, a unei idei literare; mai toate studiile sale de tinerețe sînt de fapt investigații asupra scriitorilor români din perspectiva marilor mișcări europene, a curentelor, a dominantelor de gust, modă, ideologie, urmărind nu atît «izvoarele» (lămurite și ele, adesea, în subsidiar), ci înrudirile și diferențele specifice, care pun în evidență valențele originale ale scriitorilor noștri, tot interesul și valoarea acestui tip de cercetare venind din *«reconstituirea unei atmosfere literare și facilitarea cunoașterii și analizei procesului de creație prin izolarea factorilor adiacenți»*, cum zice autorul. Monografia unui scriitor de a doua mînă (Depărățeanu de pildă) devine astfel o minuțioasă analiză a tendințelor generale ale epocii în care poetul este pretextul și catalizatorul reflecției critice; preferința cercetătorului se și îndreaptă foarte curînd tocmai spre fenomenele caracteristice unui anumit moment literar (influența lui Musset în literatura română, Rollinat și satanismul) sau spre istoria unei teme literare (*«țăranul de la Dunăre»* de pildă) ca modalitate dinamică de investigare a evoluției conceptelor, gustului, ideilor literare. Corolarul lor firesc este în studiile de tipologie literară propriu-zise, despre *Cultura română și spiritul european* (1942), care afirmă europenismul neîntrerupt al culturii noastre și rolul său de mediator între civilizațiile Orientului și Occidentului, sau *Clasicism și romantism în literatura română* (1959), demonstrînd «vocația» romantică a literaturii române, care nu importă curentul, ci se regăsește prin el și în el *«își realizează propriile dimensiuni»*. Cu timpul după exemplul lui Iorga (în care văzuse *«un simbol, reprezentantul viu al unei idei»* pentru că pusese *«temeiul pentru prima oară pe puterea de creație națională»*), aria preocupărilor sale se adîncește și se diversifică încă. În 1943 el publică un studiu despre *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, nedepășit pînă acum, unde urmărirea izvoarelor (a modelelor am spune azi) nu oferă numai cadrul necesar reînvierii epocii, a numeroase piese și a reacției critice a vremii, dar și pretextul pentru a studia *«progresele literaturii dramatice din același timp cu perfecționarea mijloacelor de expresivitate»*, adică *«mersul îngemănat, în ultima sută de ani, al destinelor teatrului românesc cu acela al limbajului poetic»*. Însăși materia aleasă îi oferă autorului argumente pentru ideea că *«cultura română n-a cunoscut o epocă și o literatură clasică»*, ci numai o *«concepție clasică»* existentă, în proporții diferite, la scriitorii veacului trecut și că romantismului *«îi datorăm tot ce a dat bun teatrul românesc în versuri»*. Solicitat nu numai de lucrările de erudiție, cum este acea formidabilă bibliografie a literaturii franceze din sec. XVI—XVIII, ci și de aspectele teoretice ale cerce-

* Născut la 14 nov. 1911, Moroieni. Istoric literar, comparatist, scriitor. Fiul lui Ion Ciorănescu, institutor, inspector școlar și al Ecaterinei (n. Teodorescu). Urmează liceul Spiru Haret din București, apoi Facultatea de litere, terminată în 1933, o dată cu Școala de arhivistică și paleografie. Elev al celebrei École roumaine de la Fontenay-aux-Roses (1934—1939), trece doctoratul de stat la Paris (1938) cu o teză despre *Ariosto în Franța*, reeditată în 1963 la Torino. Consilier cultural al ambasadei române la Paris, directorul Teatrului municipal (1944—1945), la București, inspector general al artelor (1945—1946) etc. Profesor de literatură franceză la Universitatea din La Laguna (Spania) din 1948, visiting profesor la Bahia Blanca, Londra, Oxford. Romanist de reputație internațională, a publicat contribuții esențiale de istorie literară și literatură comparată, în special pentru secolele XVI—XIX, în domeniul român, francez, spaniol, italian, lexicologie (un dicționar etimologic al limbii române), bibliografie (Bibliografia literaturii franceze din sec. XVI—XVIII, bibliografia franco-spaniolă sec. XVII), istorie (studii și culegeri de documente) etc. Romancier, dramaturg, poet; traducător (din franceză și italiană în română, din italiană în franceză etc.).

Operă: *Alexandru Depărățeanu, studiu critic*, București, 1936; *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943; *Literatura comparată, studii și schițe*, București, 1944; *Biografie pentru rîndunele*, Santa Cruz de Tenerife, 1952; *Don Carlos de Viana*, Paris, 1954; *Le couteau vert*, Paris, 1963; *Vasile Alecsandri*, New York, 1973; *Ion Barbu*, New York, 1981.

Referințe critice: M. Bucur, *Istoriografia...* M. Anghelescu, *Un enciclopedist: Alexandru Ciorănescu*, în *România literară*, nr. 22, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tării literare, Al. Ciorănescu publică în 1957 unul din primele sinteze asupra barocului literar: *El barroco o el descumbrimiento del drama* (tr. rom. 1980), unind încercarea pragmatică de analiză stilistică a textelor cu studiul lor istoric şi căutînd să descifreze în spatele acestor manifestări finalităţile unei stări de spirit, chiar rudimentele unei ideologii. Se ajunge astfel la degajarea unui *«principiu de unitate»* al barocului care, fără să aibă pretenţia originalităţii, este susţinut de analiza multiplă şi lipsită de preconcepţii a unui imens material faptic; el poate fi definit ca o *«antinomie a unităţii, tensiune a acestei antinomii şi dispunere a celor doi termeni în aşa fel încît să se repete, să se completeze şi să se opună între ei»*, ceea ce face din baroc o primă stare de spirit modernă. Problemele acestei cărţi sînt urmărite pe un alt plan în masiva monografie din 1983, *Le masque et le visage* punînd problema felului în care dualitatea specifică secolului de aur al literaturii spaniole — barocul deci — este văzută şi influenţează literatura franceză a secolului următor şi, prin ea, aceea a întregii Europe. Imaginea celor două feţe ale realităţii (care e masca şi care a adevărata faţă?) nu e un principiu abstract, ci implică o concepţie de viaţă şi un reflex imediat în fiecare din gesturile personajelor, fie că este vorba de Don Quijote, de Cid sau de Hamlet. De o altă cuprindere este subtilul eseu despre utopia literară, *L'avenir du passé* (1972), în care exemple ilustre sau obscure dintr-o vastă literatură vin să demonstreze că utopia literară nu este decît un aspect particular al procesului de desacralizare a miturilor pe care spiritul european l-a început odată cu Renaşterea. Mai mult: orice utopie este o oglindă în care fiecare epocă îşi găseşte reflexul.

Asupra literaturii române, niciodată părăsite de fapt, Ciorănescu revine în ultimii ani printr-o monografie consacrată lui Alecsandri, destul de aspră cu teatrul său — inconsistent în comedii şi artificial în dramă — preţuind însă proza şi culegerea de poezii populare, şi o alta, surprinzătoare, consacrată lui Ion Barbu, *«poate cel mai mare poet român al secolului»*; strălucitoare, demonstraţia autorului tinde să refuze legenda poetului-matematician, definindu-i poezia ca un continent unic al cărui domeniu nu e universal, ci meditaţia despre univers. Ambele cărţi, apărute în englezeşte şi folosind un fundal comparatist accesibil cititorului străin, plasează doi importanţi scriitori români într-o adevărată şi meritată perspectivă universală. Deşi umbrită de marea sa carieră ştiinţifică, opera literară a lui Ciorănescu nu este neglijabilă şi ilustrează un artist complet. El debutase în 1926, în revista liceului *Vlăstarul* cu proze romanţioase dar pline de culoare; va face apoi timide incursiuni în poezie, dar mai ales în traducerea de poezie, dînd o remarcabilă echivalare a stanţelor lui Moréas, poet pe care-l analizase cu pătrundere încă din 1934. În 1954 publică o dramă în proză, *Don Carlos*, reluînd un personaj celebru în care Schiller sau Alfieri văzuseră un revoltat împotriva tiraniei paterne; eroul său, care nu e totuşi personajul real explicat într-un frumos eseu din 1942 *(Don Carlos sau istorie şi poezie)*, se zbate între datorie şi iubire ca avataruri ale luciditătii omului modern; dilema îi apare insolubilă şi eroul dispare în mister; accident, crimă sau sinucidere? Revenit la proză cu un roman de analiză a psihologiei cuplului, Ciorănescu înfăţişează cîteva ipostaze ale nereuşitei, ale eşecului erotic: eroul, gazda sa estivală etc. Martori şi participanţi potenţiali la acest joc complicat sînt doi copii, frate şi soră, care prefigurează cu ingenuitate sentimentele ilustrate, fără prospeţime, de cei vîrstnici.

Mircea ANGHELESCU

VICTOR PAPILIAN

Romanele lui Victor Papilian* *(Ne leagă pămîntul*, 1926; *În credinţa celor şapte sfeşnice*, I—II, 1933; *Fără limită*, 1936 şi *Chinuiţii nemuririi* (I, *Marius Leluţ*, II, *Gaby Leonin* şi III, *Manoil*, postume) afirmă ambiţii epice neacoperite decît în mică parte de o expresie artistică adecvată.

Evenimentele primei conflagraţii mondiale, radiografia fanatismului sectant în

* Născut 17 iunie 1888, Galaţi — m. 14 august 1956, Cluj. Prozator şi dramaturg. Fiul medicului militar Constantin Papilian şi al Elenei (n. Pli-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

satele ardelene de după Unire, viața minerilor, a studenților, a boemei și mahalalei, dar și a universitarilor (medici) cu frămîntări specifice, constituie sursa tipologică foarte variată a epocii. Problematica preponderentă e de ordin moral, psihologic, erotic, ca un fel de replică la obsesia rebreniană a «pămîntului»; «extraordinara spiritualitate» a personajelor și căutarea «chinuitoare» a adevărului sînt țeluri propuse pentru sondarea lumii contemporane. O neliniște dostoievskiană macină psihologiile, Papilian avînd o reală propensiune pentru aspectele dramatice, tragice (dar și melodramatice) ale existenței. În *Chinuiții nemuririi* prospecțiunea lumii medicale — inedită în proza românească din acea vreme — se sprijină însă pe o gamă manicheistă: conflictul dintre cei posedați de goana după o *«glorie deșartă»* și cei dornici doar de *«înălțare spirituală»*. Lipsește însă forța telurică a lui Rebreanu, personajele sînt schematice, dialogurile alunecă în retorism, imaginea e stîngace.

Talentul epic se realizează însă deplin în nuvele. Dacă *Generalul Frangulea* (1925) se înscrie încă în prelungirea prozei de la 1900, pe linia Vlahuță-Brătescu-Voinești și Gîrleanu, cu o coloratură sentimentală, romantică în evocarea realităților și figurilor patriarhale, un anume fior de mister și straniu prevestește de pe acum accentul original pus în lumină de «nuvelele ardelenești» adunate în volumul următor: *De dincolo de rîu* (1938).

Papilian descoperă (paralel cu Pavel Dan) latura de necunoscut a realității diurne, straneitatea lumii rurale văzută, pînă la acești doi prozatori, exclusiv într-o aură idilică, sau dominată de impulsuri primare. Papilian îmbină curiozitatea patologului pentru «cazuri» (fiziologice sau de conștiință), cu observația alienării, a tropismelor atavice și a rezistenței ancestralității în pofida asaltului lumii «moderne». În reliefarea unor asemenea aspecte el își mărturisea afinitățile cu atitudini și preocupări ale cercului de la *Gîndirea*.

---

tos). Tatăl, oltean, de origine, se trage dintr-un neam de țărani ajunși preoți, de unde numele de Popa, Popescu al ascendenților scriitorului; nume transformat în *Papilian* de către un dascăl latinizant al tatălui. Mama, moldoveancă, din zona Tecuciului, s-ar trage dintr-un neam de răzeși (Pletosu) cu numele grecizat prin înnobilare. Viitorul scriitor urmează liceul la Craiova și București («Sf. Sava»), absolvind în paralel și Conservatorul de Muzică (clasa de vioară), unde este elevul lui R. Malcher, Gh. Cucu și G. Chiriac. Facultatea de Medicină din București (1907–1916). Doctorat cu o teză despre *Citoarhitectonica lobului frontal* (1916). Face campania din 1916–1918 ca medic militar în Moldova. Preparator și prosector la Catedra de Anatomie (București); din 1919, la recomandarea lui Victor Babeș și Gh. Marinescu, profesor de Anatomie la Facultatea de Medicină din Cluj, unde organizează învățămîntul anatomic-medical, creînd o strălucită școală: înființează Institutul de Anatomie descriptivă și topografică, revista *Clujul medical* (1920), editează un *Tratat elementar de anatomie descriptivă și topografică* (3 volume), rămas pînă în prezent o lucrare clasică. Prin studiile sale de anatomie, fiziologie, embriologie și antropologie, Papilian se impune ca o somitate a medicinii românești. Întemeietor al «Societății Române de Antropologie», al Filarmonicii din Cluj (1920), al Asociației Scriitorilor Români din Ardeal (1936), al unui cenaclu literar cu publicație proprie (*Darul vremii*, 1930). Director al Operei Române (1934–1936) și al Teatrului Național din Cluj (1936–1940), animator al mișcării teatrale studențești. Conduce noua serie a revistei *Luceafărul* (1941–1945), la Sibiu. Debutează în literatură sub pseudonimul Sylvius Rolando, cu volumul *Generalul Frangulea* (1925). Colaborează la *Gîndirea*, *Universul literar*, *Gînd românesc*, *Viața românească*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Pagini literare*, *Lanuri*, *Familia*, *România nouă* s.a. Premiul Academiei Române pentru romanul *Ne leagă pămîntul* (1927). În mari construcții românești (*În credința celor șapte steșnice*, I–II, 1933; *Chinuiții nemuririi*, I–III, postum) încearcă o depășire a viziunii lui Liviu Rebreanu asupra vieții transilvănene, în direcția problematicii spirituale și morale, în medii diverse. Mai realizate sînt prozele scurte, realist-incisive sau fantastice. În teatru, o producție fecundă, inegală îl solicită în direcții multiple: mituri, istorie, psihanaliză, pirandellism.

Opera: *Generalul Frangulea*, Cluj, 1925; *Ne leagă pămîntul*, roman, București, 1926; *Sufletul lui Faust*, Cluj (1928); *Un optimist incorigibil (Cînd «Regele petrece»)*, comedie în 4 acte, Cluj, 1930; *În credința celor șapte steșnice* (roman), I–II, Cluj, 1933; *Fără limită*, roman, București, 1936; *Vecinul*, nuvele, București (1938); *De dincolo de rîu*, nuvele ardelenești, București, 1938; *A trecut...*, piesă în 4 acte, Oradea, 1939; *Manechinul lui Igor și alte povestiri de iubire*, București, 1943; *Teatru*, Sibiu, 1945; *Nuvele oltenești*, Craiova (1946); *Amintiri din teatru*, București (1968); *Ceartă olteneașcă*, schițe, povestiri, ed. îngrijită, prefațată și adnotată de T. Bălașa, Craiova, 1973; *Teatru*, ed. îngrijită și prefață de Const. Cubleșan, Cluj-Napoca, 1975; *Chinuiții nemuririi*, I, *Marius Leluț*, ed. îngrijită și cuvînt înainte de T. Bălașa, Craiova, 1976; II, *Gaby Leonin*, Craiova, 1981; *Bogdan Intidelul*, roman, ed. îngrijită, prefață și note de Const. Cubleșan, Cluj-Napoca, 1982; *Chinuiții nemuririi*, III, Manoil, Craiova, 1986.

Referințe critice: Perpessicius, *Mențiuni...* II; G. Călinescu, *Istoria...*, O Șuluțiu, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 12, 1943; Ov. Papadima, *Creatorii și lumea lor*, 1943; Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura...*, I, 1967; E. Speranția, *Figuri universitare*, 1967; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; N. Antonescu, în *Tribuna*, nr. 37, 1973; D. Micu, în *România literară*, nr. 5, 1973; N. Opreanu, în *Familia*, nr. 7, 1973; Sergiu P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; M. Tomuș, în *Transilvania*, nr. 11, 1976; V. Preda, în *Transilvania*, nr. 9, 1976; V. Copilu-Cheatră, în *Orizont*, nr. 5, 1976; N. Antonescu, în *Steaua*, nr. 9, 1976; I. Th. Ilea, în *Steaua*, nr. 3, 1978; Const. Cubleșan, în *Manuscriptum*, nr. 4, 1978; I. Ceuca, în *Steaua*, nr. 4, 1980; C-tin Mălinaș, în *Astra*, nr. 8, 1983; V. Chifor, în *Transilvania*, nr. 12, 1983; G. Țepelea, în *România literară*, nr. 16, 1983; Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, 1983; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică*, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ardelean de adopție, Papilian descoperă în realitatea transilvană — concomitent cu o seamă de scriitori maghiari înscriși pe o arie de intenții paralele — un univers moral inedit: arhaicitate plină de noblețe, dar și asprime, rigoare morală, intoleranță uneori, delicatețe ascunsă, greu discernabilă sub învelișul de «primitivitate», comportamente bizare, cu motivații paradoxale, în istorie *(Obsesie, De dincolo de riu, Se dezmorțesc sufletele)* sau dincolo de ea, în cutele gîndirii magice *(Ulcica)*.

Prozatorul e irezistibil atras de psihismul tulbure și de excepția morală. Astfel, trece de la nuvela «de moravuri» (cu o puternică coloratură social-etică) la nuvela «fantastică»: *Vecinul* (1938) și *Manechinul lui Igor* (1943). Eroii acestor texte sînt, de regulă, medici sau studioși al căror echilibru sufletesc e afectat de intervenția unor «accidente» inexplicabile în existența și placida «certitudine» a rezultatelor științei. Uneori, distanțarea ironică nu e absentă, mai cu seamă în modul cum scriitorul urmărește producerea obsesiilor și manilor; mitomania e, îndeosebi, un domeniu predilect în ciclul de *Nuvele bărbierești: P.N.V., Domnul Emil le vede, Cînd merge briciul* ș.a. Neverosimilul, atmosfera terifiantă, echivocul situațiilor sînt exploatate pentru sugerarea unei dezagregări progresive a «realului» *(La briciul mistic)*.

Spre deosebire de Ion Agârbiceanu, Gala Galaction sau Pavel Dan, la care fantasticul e de sursă folclorică, Papilian evoluează pe linie eminesciană, romantică, straneitatea avînd la el motivații intelectuale și filosofice (ambiguitate a opțiunilor, neîncredere în determinismul pozitivist, ispită a ocultismului etc.). Livrescul începe să concureze empiria, ficțiunea înlocuiește realitatea.

Atitudinea ironic-lucidă, înclinația spre umorul negru, spre grivoazerie și caricatură, detectabile în aceste proze (mai mult sau mai puțin) «fantastice», își afirmă supremația în ultima etapă a creației, cea din *Nuvele oltenești* (1946), urmată de ciclurile: *Alte nuvele oltenești, Decameronul românesc, Schițe și epigrame, Legendă și hrisov* (acestea, postume, inedite). Interesul prozatorului se întoarce spre «banalitate», spre notația vieții cotidiene, cu pitorescul (de comportament și limbaj) al unei colectivități umane ce-i era familiară din copilărie: lumea sudică a oltenilor. Zîmbetul e însă adeseori sceptic, privirea îngăduitoare, tratarea scăderilor, ciudățeniilor e gustată în spirit anatolfranceian. Naturalismul, desenul grotesc, trivialitatea, limbajul verde dau relief acestor proze, nu toate izbutite. Sînt însă și reușite admirabile în manieră epigramatică, sau de «sottie», de o trucu-lență boccaciană. Virtuțile nuvelistului se desfășoară mai ales în anecdotică, portrete și dialog: *Ceartă olteneasă, Masa verde, Popa făr'de păcat* sînt, în acest sens, texte antologice. O paletă colorată violent, o pastă densă în desenul caracterologic și al conflictelor, tușe largi, generoase sînt tot atîtea calități ale unui pictor apropiat cu voluptate de modelele lui. Proza cu subiecte ardelenești, ternă, de o sobrietate cenușie, adaptată mimetic la un peisaj dominat de culori lutoase și griuri apăsătoare (ca în pictura ardeleană a vremii, cu care proza lui Papilian — ca și aceea a lui Pavel Dan — are nebănuite afinități), cunoaște o metamorfoză bruscă: o lumină sudică o inundă, stilul se colorează viu, infuzia lexicului regional, cu pitorescul său inimitabil, surprins de o ureche pînă atunci indiferentă la accente și sonorități, dau paginii aspectul unei scoarțe oltenești. Papilian anticipează aici scriitura lui Marin Sorescu sau D. R. Popescu (cel din faza prozelor scurte).

În teatru, Papilian a încercat, fără succes, să cucerească scena. Om de o vastă cultură teatrală, animator al Naționalului clujean (unde a încurajat dramaturgia românească, jucînd în cei patru ani de directorat peste 30 de piese autohtone, între care unele aparținînd lui Camil Petrescu, N. Iorga, I. M. Sadoveanu, Gib. Mihăescu, V. Voiculescu etc., avînd și un instinct sigur în alegerea repertoriului străin: O'Neill, Claudel, Tagore, Wedekind, Pirandello, Giraudoux), el a fost mai puțin norocos cu propria creație. De la motivul mitologic al Meșterului Manole *(Biserica din slăvi)*, la motivul istoric neguros, dintr-o Transilvanie extatică de secol XVI *(Cerurile spun)* — sau la cel renascentist *(Moartea vanităților)* și al vieții moderne *(Un optimist incorigibil, Nocturnă)*, piesele mixează exaltarea sentimentală, subtextul freudian al situațiilor cu teza ideologică abia travestită artistic. Fără să vrea dramaturgul anunță teatrul discursiv-retoric al anilor postbelici.

Mircea ZACIU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BUCUR ȚINCU

Debutul editorial al lui Bucur Țincu* (*Apărarea civilizației*, 1938, carte încununată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri al Fundației pentru Literatură și Artă) anunța un eseist remarcabil. Profesiune de credință raționalistă și umanistă, volumul pune în discuție «*destinul pe care îl au valorile spirituale în cadrul stărilor actuale și ce perspective se deschid pentru ele în orientarea actuală a spiritului european*». Deși în dezacord cu teoria lui O. Spengler (întrucît aceasta «*a limitat posibilitățile de evoluție a culturii*»), eseistul observă o criză a culturii și civilizației europene (cele două concepte se contopesc la el în acela de «civilizație»), amenințate de «*ascendența politicului*», voința de putere, «*dizlocarea unității spirituale a Europei*», «*izolarea morală a națiunilor*», naționalism exacerbat și imperialism. Fundamentul filosofic al criticii lui B. Țincu (una ce vizează și criza categoriei de individ) îl constituie personalismul (Ch. Mounier îndeosebi), vizibil în judecăți precum aceasta: (Individul) «*se integrează organic în mediul social, fiindcă aceasta este condiția lui imediată de realizare, dar pretinde ca acesta să nu-i sacrifice complect libertatea și demnitatea lui spirituală*». Care ar fi ideala situare a intelectualilor în epocă? Eseistul respinge retragerea preconizată de J. Benda sau H. Keyserling — căci, spune el, «*izolarea nu este o armă de luptă pentru apărarea spiritului*» —, activismul conformist și aservirea, dar și idealul noocratic (Platon, A. Comte, la noi Camil Petrescu), deoarece acesta ar transforma spiritul în dictator, adică în ceva ce-i e funciarmente străin. Poziția optimă ar fi aceea a scriitorilor francezi, care ar avea «*un rol efectiv în mișcarea ideilor ce conduc societatea franceză*». Reducționismul entuziastului galofil — unele pagini sînt adevărate elogii poematice — nu a trecut neobservat (G. Călinescu), însă dincolo de acestea, eseul rămîne o viguroasă pledoarie pentru implicarea socială efectivă și neaservită a intelectualilor, care, opina Bucur Țincu la 1938, ar putea preveni «izolarea morală» și ruperea unității europene. Căci civilizația este, după el, nu doar o «*sumă de rezultate cîștigate*», ci și «*devenire*» și «*acțiune*».

În activitatea sa ulterioară, Bucur Țincu părăsește, în mod surprinzător, eseistica filosofică și general culturală, în favoarea cercetării pozitive și aplicate de istorie literară. Contribuțiile sale se sprijină întotdeauna pe documentarea la izvoare primare, observațiile sînt mereu bazate pe fapte, stilul dezinvolt și uneori patetic al fostului eseist capătă sicitatea actelor de stare civilă. Istoricul literar nu abordează domenii spectaculoase, scrupulul eticii profesionale îl face să nu se amestece acolo unde nu se simte deplin competent. Apropiat al lui Goga și admirator al operei sale, Bucur Țintea e un exeget riguros al bibliografiei scriitorului, după cum o atestă unele articole și

(Continuare la pag. 358)

---

* S-a născut la 7 sept. 1910 în comuna Rășinari, județul Sibiu, fiu al lui Bucur și al Anei (născută Barbă Albă). A urmat școala primară în satul natal, liceul «Gheorghe Lazăr» din Sibiu (1921–1928), Facultatea de Litere și Filosofie (secția de filosofie) la Cluj (1928–1932). Între 1934–1935 bursier al Institutului Francez de Înalte Studii. Profesor secundar de filosofie și drept (1938–1942) la Tulcea, Cluj și Buzău, secretar cultural în Ministerul Propagandei și în cel de Externe (1942–1947), secretar cultural pe lîngă Legația Română din Berlin (1942–1944). Documentarist (1956–1964), apoi cercetător la Institutul de Cercetări Economice al Academiei R.P.R., lucrînd în secția de istorie a gîndirii științifice românești, condusă de G. Zane. Din 1971 pînă la pensionare (1975), cercetător în Institutul de Istorie și Teorie Literară «G. Călinescu». Decedat la 15 sept. 1987, la București.

Debutează publicistic în 1931, în pagina culturală a ziarului *Drum nou* (condus de Sextil Pușcariu), colaborează în continuare la *Țara noastră*, *Pagini literare* (Turda), *Gândirea*, *Gând românesc*, *Revista Fundațiilor Regale*, iar după 1960 la *Astra*, *Luceafărul*, *Orizont*, *Revista de istorie și teorie literară*, *Steaua*, *Transilvania*, *Viața românească*.

Opera (în volume): *Apărarea civilizației*, București, Edit. Fundațiilor, 1938; «*Transilvania*» (1868–1918), monografie, în vol. *Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* și *Reviste literare românești din primele decenii ale secolului XX* (ambele coordonate de Ovidiu Papadima), București, Edit., Academiei, 1974 și 1976; Ieronim G. Barițiu, *Din zbuciumul veacului*, ediție îngrijită și introducere de. . ., Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1981.

Referințe critice: G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*. . ., București, 1941, p. 869; Nae Antonescu, în vol. *Studii și cercetări*, Satu Mare, 1981–1982, p. 381; *Idem*, în *Steaua*, nr. 7, 1982; Ion Buzași, în *Unirea* (Alba Iulia), 17 iun. 1982; Elena Dunăreanu, în *Tribuna Sibiului*, 18 sept. 1982; Gh. Suciu, în *Luceafărul*, 25 sept. 1982; Horia Stanca, în *Transilvania*, nr. 11, 1982, Nicolae Mecu, în *Viața românească*, nr. 2, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MATERIAL DOCUMENTAR

NICOLAE BĂLCESCU ÎN PRIMĂVARA ŞI VARA ANULUI 1849

Experienţa înfiinţării unei legiuni române pentru armata ungurească, postulată şi urmărită de Nicolae Bălcescu în primăvara şi vara anului 1849, cu elan şi convingere, constituie un episod relativ cunoscut al biografiei scriitorului. Îl narează chiar el, în corespondenţa cu Ion Ghica[1] şi îl evocă acesta din urmă în rememorările sale[2] despre revoluţia din 1848; îi tatonează semnificaţiile încă din 1849, fiul revoluţionarului nostru, Bonifaciu Florescu[3] şi încearcă o sinteză asupra evenimentelor istoricul Silviu Dragomir în anii interbelici[4].

Cum era de aşteptat, acest semnificativ moment de politică internaţională româno-ungară în plină revoluţie n-a trecut neobservat nici de către istoricii unguri, care îl interpretează însă, numai în cadrul restrîns al popularizării biografiei lui Bălcescu[5].

Exegeza istorică românească mai nouă acordă legiunii o atenţie extinsă, de la tendinţa de a-i lămuri aspectele factologice[6] şi pînă la integrarea episodului în linia de semnificaţii majore ale revoluţiei române de la 1848[7]. Astfel încît, asemeni altor momente din viaţa scriitorului, şi acesta pare bine reflectat istoriografic.

Cu toate acestea, *dosarul* istoric al acestui *episod* din existenţa lui Nicolae Bălcescu este încă foarte fragil.

Înfiinţarea legiunii a fost subsumată opticii sentimentale, romantice, asupra activităţii luptătorului român în zilele prăbuşirii edificiului revoluţionar european. Or, în cazul dat, discernămîntul este implicit şi inerent. Factologic, *dosarul* nu se poate considera închis pînă în clipa contactului cu actele *originale* ale vestitei tranzacţii, cunoscute pînă acum numai parţial şi numai din «replici» mai mult sau mai puţin convingătoare, dar cărora, în lipsa originalelor, li s-a dat un generos credit în alb.

Originalele, suscitate cu această ocazie pentru prima dată, în întregimea lor[8], facilitează o necesară privire *din interior*, care poate fi revelatoare atît în ce priveşte semnificaţia axiologică a faptelor, cît şi stricta lor desfăşurare şi periodizare. Căci dincolo de aceste hîrtii, elaborate din mersul furibund al istoriei, se pare că nu vom găsi nimic nou şi inedit referitor la «efortul» lui Nicolae Bălcescu de a înfiinţa o legiune română, în mai—iulie 1849, care să vină în sprijinul revoluţiei ungureşti, unica în Europa rămasă în picioare în acel moment, dar retrasă în ultimele sale bastioane şi gata să se prăbuşească de la o zi la alta.

«Experienţa» la care ne referim este rodul unei nuanţe caracteristice a ideologiei revoluţionare la lui Nicolae Bălcescu. Omul unor convingeri ce izvorau mai ales din comandamentele generale, globale, pe care anul 1848 le-a pus în faţa generaţiei sale, scriitorul român a meditat în sensul subsumării elementului particular, ca secund şi aleatoriu, generalului. Bălcescu a înţeles perfect sensul şi raţiunea revoluţiilor naţionale, dar le-a văzut *asamblate* în revoluţia europeană, unde ele reclamau un unghi de analiză distinct şi specializat. Nici un alt român n-a privit astfel lucrurile la 1848, şi de aceea numai lui i-a fost hărăzită marea criză de conştiinţă între adînca

---

[1] Nicolae Bălcescu, *Opere*, IV, corespondenţă, Bucureşti, 1964, p. 176, 179, 182–183, 187, 195, 216–218.

[2] Ion Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, Bucureşti, 1889, p. 376–384.

[3] Bonifaciu Florescu, *Idealul lui Bălcescu*, în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, VI, 1894, p. 301–323.

[4] Silviu Dragomir, *N. Bălcescu în Ardeal*, în *Anuarul Institutului de Istorie Naţională*, V, 1928–1930, p. 1–34.

[5] *Bălcescu Miklós válogattot írásai*, ediţie de I. Tóth Zoltán, Domokos Sámuel şi Köpeczi Béla, Budapesta, 1950, p. 204–208; I. Tóth Zoltán, *Bălcescu Miklós élete 1819–1852*, Budapesta, 1958.

[6] G. Zane, în notele la corespondenţa lui Nicolae Bălcescu (vezi supra, n. 1.), p. 529–531.

[7] *Istoria României*, tratatul academic, IV, Bucureşti, 1964, p. 161–168. Cf. şi Kovács Iosif, *Activitatea lui Nicolae Bălcescu pentru colaborarea româno-maghiară împotriva reacţiunii în anii revoluţionari 1848–1849*, în vol. *Ţara Moţilor. Studii, articole şi comunicări*, [I], Abrud, 1974, p. 45–46.

[8] Dosarul legiunii române se află la Arhivele Statului din Budapesta, Arhiva Ministerului de Război, nr. 9312–9314/1848.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iubire de neam și fidelitatea, pe aceeași măsură, față de idealul universal al revoluției. Suferința survine în clipa cînd, asemeni altor dăți din istorie, între revoluția ideală și cea reală se așterne o prăpastie. Prăpastia o constituia, la începutul verii 1849, războiul devastator dintre români și unguri, în Transilvania, unde de un an de zile se confruntau două atitudini istorice diametral opuse.

Prima realitate pe care o observăm este existența a două programe revoluționare care au acționat consecutiv în Transilvania anului 1848: cel românesc și cel unguresc[9]. Mai apoi, exista prăpastia istorică ce separa pe factorii operativi ai revoluției române, proveniți nemijlocit din popor și purtători ai atitudinii radicale, caracteristice mentalității maselor în revoluții, de reprezentanții programului unguresc de la 15 martie, în totalitate aristocrați «convertiți» sau intelectuali aflați la remorca aristocrației. În primul caz, rezultatul este o armonizare fără fisură între ideile general-revoluționare și aplicarea lor în revoluția concretă; în cazul al doilea o atitudine cu totul particulară între ampla manipulare a lozincilor europene și abandonarea destinelor revoluției pe mîna aristocrației, în consecință unei convingeri pe care viitorul partener de tratative al lui Bălcescu, Kossuth Lajos, o exprimă fără rezerve: «*E meritul nobilimii că Țara Ungurească a fost și va fi*»[10].

Sub auspicii aristocratice, compromiterea laturii sociale a revoluției ungurești era de neocolit, iar peisajul acestei compromiteri e un bun comun al istoriografiei[11]. Sub aspectul ei național, revoluția ungurească s-a limitat pentru români la un cuplu de premise catastrofale: uniunea forțată a Transilvaniei cu Ungaria și deznaționalizarea, ce rezulta din postulatul națiunii unice ungare. În fine, revoluția ungurească este în Transilvania un import străin, apăsător pentru români (programul celor 12 puncte de la Pesta este infirmat de Simion Bărnuțiu în discursul de la Blaj[12], pentru ca în faza insurecțională să devină o primejdie de moarte.

În momentul cînd Nicolae Bălcescu intră în relații cu revoluția ungurilor, aceasta era de pe acum un simplu război cu Austria, scop căruia îi sînt subordonate în întregime resursele materiale și umane ale națiunii ungare. Românii transilvăneni erau vizați pentru același destin, care, contrariat fiind de persistența acestora pe drumul propriului program revoluționar, cu scopuri și obiective distincte, duce la represiuni sălbatice din partea ungurilor. În consecință, cum toate aceste probleme sînt demult cunoscute și formulate[13], rezultă prin cea mai simplă reducție că mișcarea ungurească din anii 1848—1849 n-a fost, *n-a putut fi* în ochii românilor decît o contrarevoluție tipică. De altminteri însăși denumirea tradițională și agreată de către unguri a evenimentului este aceea de *szabadsághare* (război de eliberare), și nu de *forradalam* (revoluție), adoptat abia în ultimele decenii, din necesități de încadrare «marxistă».

Aceste lucruri le cunoștea însuși N. Bălcescu foarte bine cînd, la 1 iulie 1849 îi scrie lui Ion Ghica de la Pesta[14], deci în cunoștință de cauză: «*Ungurii sînt foarte de nimic. Au pentru români o ură nespusă*», și că «*sînt tirani iar nu liberali, iar cauza lor nu merită ca un om cinstit a se pierde pentru ea*». Încă din 26 mai Bălcescu se afla în Ungaria, spre a negocia pacificarea dintre români și unguri și înființarea unei legiuni române.

Întrebarea de conștiință este în ce măsură se poate vorbi în acest caz de o neconcordanță între convingerile și faptele lui Nicolae Bălcescu. Din observațiile scriitorului făcute pe viu în Ungaria verii 1849 și comunicate lui Ion Ghica, se poate asambla un veritabil paremiar al iubirii de națiune și al fidelității sincere față de destinul acesteia[15]. Luciditatea asupra raporturilor dintre români și unguri nu i-a lipsit. Dar, dincolo și deasupra acestor «raporturi», Bălcescu vedea edificiul revoluției europene prăbușindu-se sub loviturile reacțiunii.

Cu începutul verii 1849, perspectiva unei alianțe între Austria și Rusia era de pe acum luată în toate calculele. Este de remarcat faptul că, odată declanșată revoluția în Europa, din subsidiarul ideologiei acesteia a ieșit la suprafață tot mai pregnant, estompînd liniamentele caracteristice și în fine devenind obsesie îndîrjită, ideea luptei împotriva marilor puteri. Era necesitatea de a sparge zidul Păcii de la Viena din 1815, al cărei spectru umbrea încă raporturile juridico-diplomatice dintre țările continentului. De la acest nivel de politică înaltă,

---

[9] Vezi Ioan Chindriș, *Ideologia revoluționară a lui Alexandru Papiu Ilarian*, București, 1983, p. 43–48; 125–143.

[10] Apud Alexandru Papiu Ilarian, *Istoria românilor din Dacia Superioară*, II, Viena, 1852, p. LXVIII.

[11] Cea mai amănunțită urmărire a acestui aspect, la Victor Cheresteșiu, *Adunarea Națională de la Blaj 3–5 (15–17) mai 1848*, București, 1966, pass.

[12] Vezi Simion Bărnuțiu, *Raporturile românilor cu ungurii și principiele libertății națiunali*, Viena, 1852.

[13] Cea mai veche analiză este aceea din discursul bărnuțian, apoi Alexandru Papiu Ilarian, *Op. cit.*, pass., cum și vol. III, publicat postum cu o introducere și note de Ștefan Pascu, Sibiu, 1943, Vezi și Silviu Dragomir, *Studii și documente privitoare la revoluția românilor din Transilvania în anii 1848–49. Istoria revoluției*, V, Cluj, 1946, Recent, Ioan Chindriș, *Op. cit.*, pass.

[14] Nicolae Bălcescu, *Op. cit.*, p. 201–203.

[15] Operație întreprinsă cu succes de Silviu Dragomir, în *N. Bălcescu în Ardeal* (vezi supra, n. 4).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

combinată în cazul lui Bălcescu cu meditațiile proprii asupra rolului Turciei și asupra problemei Dunării, strictul adevăr este că din respectivul moment toate celelalte considerente, deși s-au păstrat neștirbite, au căzut într-o poziție subiacentă în gîndirea scriitorului nostru, care își dorește să vadă *«măcar un singur stindard român pe aceste cîmpuri de bătae, unde se hotărăște soarta libertății Europei»*[16]. În realitate, însă, pe acele cîmpuri de luptă se hotăra de fapt, încă o dată, în vechea discordie dintre Ungaria și Austria, vestitul partaj la rîul Leitha, dar la acea dată fierbinte adevărul nu penetrase mințile liderilor revoluționari, cu atît mai puțin deci putea să influențeze convingțiunea adîncă a revoluționarului român.

Bălcescu se afla, din 14 aprilie, în drumul misiunii încredințate de emigrația din Țara Românească, de a înfăptui colaborarea ungaro-română, în cadrul căreia problema legiunii are un loc central. Exact peste trei luni, la 14 iulie, se va contura un final politico-diplomatic al acestui demers, a cărui cercetare izbește printr-un aspect moral bătător la ochi pe cît de șterse sînt rezultatele concrete ce aveau să urmeze. Anume, considerăm că elementul cel mai demn de urmărit nu ține de istoria politică sau militară, ci de istoria mentalităților, a propensiunilor și atavismelor istorice. Mai mult decît toate, credem că interesează discrepanța enormă dintre graba febrilă cu care a urmărit Nicolae Bălcescu realizarea înțelegerii amintite, în numele unor mari idealuri ce țineau de structura mentală a revoluției, și lentoarea aristocratică a liderilor unguri, Kossuth și Batthyány Lajos în primul rînd. Scrisorile către Ion Ghica vibrează egal de speranță și exasperare, în vreme ce *«Ungurii sînt ca turcii, lucră încet. Bacalimul și aci domnește. Mi-e teamă că s-o sfîrși lucrul, cînd o fi prea tîrziu. Crede însă că nu e vina mea, că nerăbdarea m-a mistuit de tot»*[17]. Ceea ce numea Bălcescu lene la Kossuth și partida sa, era în realitate un complex de obnubilare care a despărțit încă de la început revoluția unguroască de realitățile pe care trebuia să le domine: estimarea exagerată a forțelor proprii. Omul care, la începutul războiului civil din Transilvania, a găsit doar următoarea replică la urgia dezlănțuită: *«Cine vrea naționalitate, să și-o ia cu vîrful săbiei!»*[18], nu putea admite cu ușurință că românii sînt în măsură să salveze revoluția ungară și, în viziunea lui Bălcescu, chiar pe cea europeană. Căci iată ce zice scriitorul nostru: *«Dacă ungurii s-ar fi împăcat cu românii, s-ar fi putut trage în Transilvaniea, unde ar fi putut ține un resbel vecinic»*. Întrebarea care îl frămîntă este: *«Cum pot fi oameni de stat aceia ce nu prevedea aceasta și care zic că românii nu-i poate mîntui? Apoi trebuie să știi că românii se bat mai cu înfocare și au mai mult* ensemble *decît ungurii, și munții sînt în mîna lor»*[19]. Disprețul kossuthian, care în lumina istoriei apare mai accentuat decît i se va fi părut atunci emisarului român, a cedat greu și tîrziu, abia după ce trupele austro-ruse i-au alungat pe guvernanții din a doua capitală. Începînd cu ziua de 8 iulie 1849, guvernul maghiar se afla la Szeged, unde la 14 iulie se semnează, în fine, documentele alianței optate și ale legiunii. Bălcescu privește evenimentul cu speranța salvării cauzei revoluției: *«Ghica, iubite Ghica, îngenunche și mulțumește lui D-zeu, patriea noastră se va mîntui!»*[20]. Era prea tîrziu însă și nici măcar Ungaria nu s-a mîntuit. Cît despre români? Niciodată din acea parte pentru români n-a venit nici o mîntuire. Întreaga «inițiativă» este astfel invalidată istoric ca neconformă poziției, ideologiei, situației socio-politice, psihologiei și întregii mentalități românești de la 1848[21].

De ce mai pomenim atunci despre acest chinuitor travaliu al marelui nostru scriitor, în loc să-l dăm uitării? A existat o vreme cînd istoriografia oficială din anii dogmatismului, descumpănită de factori și idei insidioase, a supralicitat semnificația «misiunii» lui Bălcescu[22]. Această «experiență» — constatăm azi — își regăsește valoarea doar prin proiecția în ideal, specifică revoluționarului român în decursul celor trei luni de tratative. Mai apoi, analiza ideilor și meditațiunilor sale din acest răstimp arată că n-a fost vorba de o negociere al cărei preț erau românii din Transilvania, ci de un demers sincer, în care națiunea română este principalul element de referință, steaua polară a tuturor pașilor scriitorului. Bălcescu a reprezentat în tratativele din Ungaria revoluția românilor, *a tuturor românilor*, urmărind scopul generos al salvării revoluției europene. De aceea, acum, la închiderea dosarului legiunii române de la 1849, credem că rememorarea substratului axiologic al întregului episod, situat într-o lumină nouă, este cel puțin folositoare, dacă nu imperios necesară.

Documentele pe care le facem cunoscute în original și în traducere românească reprezintă totalitatea textelor genuine emise în 14 iulie și în zilele următoare, ca rezultat al parafării tratativelor pentru înființarea legiunii. În afara textului francez al convenției din 14 iulie,

---

[16] Nicolae Bălcescu, *Op. cit.*, p. 169.
[17] *Ibid.*, p. 195.
[18] Silviu Dragomir, *N. Bălcescu în Ardeal*, p. 19.
[19] Nicolae Bălcescu, *Op. cit.*, p. 205.
[20] *Ibid.*, p. 216.
[21] *Ibid.*, p. 177.
[22] *Istoria României*, IV, la loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toate celelalte sînt inedite. Îl reproducem însă și în originalul francez, în primul rînd din necesitatea unei ediții critice a acestui important text. Operația este posibilă, fiindcă ne găsim în fața unuia dintre cele două exemplare *originale* parafate în 14 iulie, respectiv cel care a rămas în posesia partidei ungurești. Originalul păstrat de Bălcescu nu este identificat. Probabil este cel pe baza căruia a realizat Ion Ghica ediția din 1889. Dar memorialistul și-a luat libertatea de a interveni atît în forma cît și în fondul documentului, producînd diferențe ce nu pot scăpa cercetării. Un cunoscător al epocii ca G. Zane a putut să-i reproșeze lui Ghica faptul că a pus în circulație o versiune a convenției *«ce se deosebește esențial de textul inițial al lui N. Bălcescu»*[23]. Se referă la un *concept* care n-a devenit text pentru tratative, rămînînd inedit pînă la G. Zane. Citeva rînduri mai jos, cercetătorul extinde acest reproș asupra tuturor edițiilor, care au neglijat *«textul inițial al lui N. Bălcescu»*, preferînd să publice *«textul negociat»*. Astfel pusă problema, ea este dublu greșită. În primul rînd pentru că, desigur, textul negociat este singurul care poate interesa istoria momentului, ca act pozitiv de diplomație. În al doilea rînd, în ce privește ediția lui Ion Ghica nici măcar nu are dreptate, pentru că acesta n-a publicat de fapt textul negociat, ci a operat cel puțin o modificare ce vizează fondul psihologic al tratativelor. În textul negociat legiunea are menirea de a lupta *«împotriva coaliției care amenință libertatea comună»*, pe cînd în *conceptul* lui Bălcescu[24] ea va lupta *«împotriva Austriei și Rusiei, care sînt dușmanii libertății popoarelor»*. Cum nu este vorba de un text literar, ci de formulări diplomatice, nu e greu de priceput că diferența de ton este foarte mare. De acord cu cu G. Zane că textul negociat este cel stabilit de partida ungurească. El trădează rutina diplomatică a kossuthienilor, echilibrul retoric și în condițiile date, în vreme ce Nicolae Bălcescu persistă într-un vocabular tare și în turnura romantică a stilului. Dar, departe de a neglija conceptul propus de Bălcescu, Ion Ghica, din contră, intervine în textul parafat și reintroduce invectiva împotriva celor două puteri revolute ale vremii. Pînă la ediția pe care o dăm cu această ocazie, ca rezultat al unei ultime lecturi posibile a textului, acest lucru nu era știut sau măcar bănuit.

Ediția definitivă, pe lîngă delimitarea conținutului, reconstituie fidel și forma, structura exactă a alineatelor, capitolelor și punctelor, perturbată de Ion Ghica din motive care ne scapă. Și cum, după observația corectă a aceluiași G. Zane, toate edițiile de pînă acum ale documentului, publicate la noi și în Ungaria, au la bază ediția lui Ghica, rezultă că noi punem pentru prima dată în circulație un text al convenției pentru legiune așa cum l-au văzut semnatarii lui. Aceștia au fost doar doi: Kossuth și Bălcescu, în pofida faptului că acolo figurează și Cesar Bolliac, *«le délegué spécial de l'émigration»*. Acest *«delegat special»* nu se afla la Szeged în ziua semnării tratatului, căci altfel nu se explică de ce această specioasă denumire, ca și semnătura lui Bolliac, sînt scrise de mîna lui Bălcescu, căruia îi recunoaștem fără dubiu scrisul familiar, extrem de nervos, în comparație cu grafia elegantă, artizanală și sigură de sine a lui Kossuth. Faptul că Bolliac este numai un nume de umplutură, ca să dea emigrației dimensiunea plurală, este încă o revelație a ediției critice. Traducerea românească, așa cum o dăm la toate textele fie ele în franceză sau maghiară, este o premieră pe care o credem binevenită.

Cel de al doilea document, ca importanță, este scrisoarea lui Kossuth către Józef Bem din aceeași zi de 14 iulie. Acest text, la care firește că Bălcescu n-a avut acces, este o stupefiantă dovadă a nesincerității lui Kossuth și în această gravă clipă a tranzacției. În ochii lui, legiunea română trebuie să mascheze o viitoare invazie ungurească în principatele de peste Carpați. Iată textul: *«această intrare, avînd în frunte legiunea română, n-ar mai putea fi considerată ca o invazie și întreaga populație, văzîndu-și compatrioții luminați sub drapelul nostru, ne va primi ca pe niște frați și eliberatori»*. Perfidia incalificabilă pe care o descoperă la o lectură atentă acest *document* reconfirmă, dacă mai era nevoie, justețea intuiției istorice a lui Avram Iancu, a cărui neîncredere funciară în politica maghiară sintetizează secole de triste experiențe și reflectă unica ideologie de a sluji pe termen lung interesele națiunii române.

Ioan CHINDRIȘ

[23] Nicolae Bălcescu, *Op. cit.*, p. 529.
[24] *Ibid.*, p. 530.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

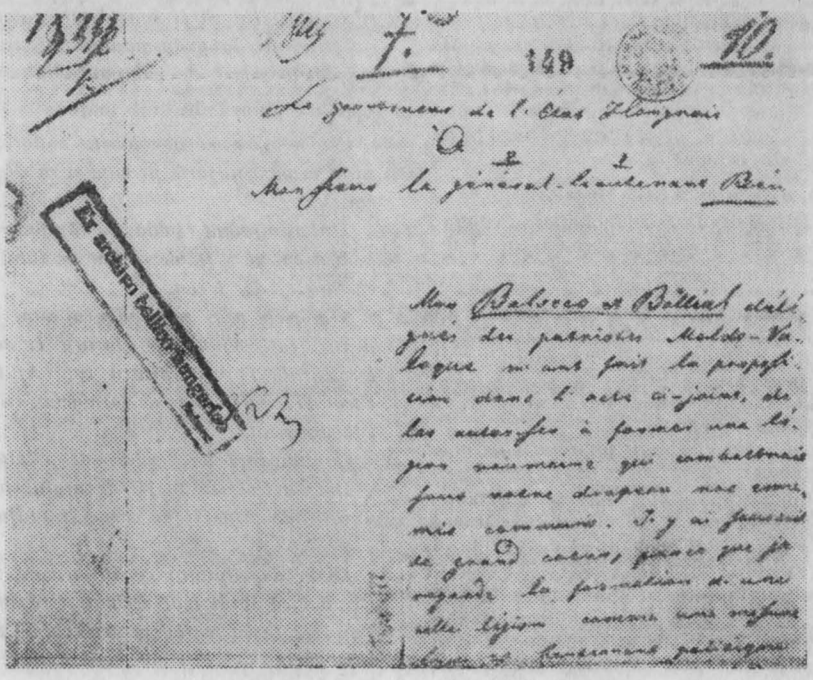
I[25]

L'opinion du gouvernement Hongrois comme celle aussi des patriotes qui ont dirigé et dirigent même maintenant le mouvement libéral en Roumanie (Moldo-Valachie) est, que les deux nations, Magyare et Roumaine, par leur position topographique, par le similitude de leurs intérêts, et surtout par le danger dont toutes les deux sont menacées du côté du Panslavisme, doivent s'entre aider réciproquement et combattre aujourd'hui sous le même drapeau l'ennemi commun, pour la défense de la liberté, comme autrefois elles combattaient de même pour la défense de la chrétienté.

Ces considérations ont amené les patriotes Moldo-Valaques à proposer au gouverne-

Potrivit[26] *opiniei guvernului ungar şi a patrioţilor, care au condus şi conduc chiar şi acum mişcarea liberală din România (Moldo-Valahia), cele două naţiuni, ungară şi română, în virtutea poziţiei lor topografice, a similitudinii intereselor lor şi mai ales a pericolului pe care îl reprezintă pentru amîndouă Panslavismul, trebuie să se ajute reciproc şi să lupte astăzi sub acelaşi drapel împotriva duşmanului comun, pentru apărarea libertăţii, aşa cum odinioară au luptat împreună pentru apărarea creştinătăţii.*

Aceste consideraţii i-au determinat pe patrioţii moldo-valahi să-i propună guvernului ungar să le permită să formeze o le-



[25] Se cunosc următoarele variante manuscrise şi tipărite ale convenţiei din 14 iulie 1849: a) Biblioteca Academiei R.S.R. Bucureşti, ms. rom. 131, f. 253–256; b) f. 260–262 din acelaşi manuscris; c) f. 281r–283r din acelaşi manuscris (textul lui Bălcescu, autograf); d) f. 286–287 din acelaşi manuscris (copie Grigore Ioranu a textului lui Bălcescu); e) Muzeum Narodowe din Cracovia, dosar 5421/IV, f. 179–180; f) Ion Ghica, *Amintiri din pribegia după 1848*, Bucureşti, 1889, p. 376–384; g) Bonifaciu Florescu, *Idealul lui Bălcescu*, în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, VII, 1894, pp. 301–323, p. 319–321; h) *Bălcescu Miklós válogatott irásai*, ediţie de I. Tóth Zoltán, Domokos Sámuel şi Köpeczi Béla, Budapesta, 1950, p. 204–208 (traducere maghiară după Ion Ghica); i) I. Tóth Zoltán, *Bălcescu Miklós élete 1819–1852*, (la sfîrşitul cărţii, facsimilul ultimei file a manuscrisului pe care-l publicăm noi); j) Nicoale Bălcescu, *Op. cit.*, p. 530 (pasajele de început şi sfîrşit ale variantei lui Bălcescu). Există şi un facsimil ... apocrif al documentului: în *Istoria României*, IV, Bucureşti, 1964, p. 63, se reproduce ultima filă, cu semnăturile, purtînd numerotarea de arhivă 148, ca fiind din *Projet de pacification*, document exoperat de Bălcescu, în aceleaşi zile. Eroarea se datoreşte lui Victor Cheresteşiu.

[26] Cea de faţă este prima traducere românească a convenţiei pentru legiune.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ment Hongrois de leur permettre de former une légion pour combattre en Hongrie contre la coalition qui menace la liberté commune, et le gouvernement a accepté cette demande et la confirme, par le présent acte, sous les conditions ci-dessous mentionnées.

I Une des villes sise sur les frontières de Valachie et Transylvanie sera désignée par le gouvernement Hongrois pour la réunion des volontaires Roumains et la formation de la légion. Il y aura sur la frontière des commissaires du gouvernement chargés de recevoir les volontaires et de les envoyer dans les villes de réunion.

II Le gouvernement Hongrois se charge maintenant, de l'entretien et de l'armement d'un bataillon, le reste de la légion devant être complétée par la suite, dans les conditions ci-après.

III La solde de m[onsieurs] les officiers, sous-officiers et soldats sera la même, que celle des officiers, sours-officiers et soldats de l'armée Hongroise. La durée de la légion sera pour tout le tem[ps] de la gurre. Elle sera toujours regardée comme étant vis-à-vis de l'ennemi, et recevra le surplus de la solde de campagne.

Solde mensuelle d'Etat-Major

Colonel, lieutenant-colonel, major, comme dans l'armée Hongroise, ainsi que les rations pour les chevaux.

Adjutant-major, solde de capitaine, 2 rations pour le cheval et 3 f[lorin]ts arg[en]t par mois pour frais de bureau.

Chirurgien-major, solde de capitaine, 1 ration pour le cheval.

1er aide-major, solde de lieutenant, 1 ration pour le cheval.

2me aide, qui est aussi pharmacien, solde de lieutenant.

Capitaine-rapporteur, solde de capitaine.

Deux fourriers à 20 f[lorin]ts argent par mois, 1 ration de pain et de viande et l'uniforme de sergent.

Solde de capitaine, comme dans l'armée Hongroise. Les deux plus anciens capitaines de chaque bataillon auront une ration pour le cheval. Les capitaines qui seront détachés, auront une ration pour le cheval.

Solde de lieutenant et s[ous]-lieutenant, la même que dans l'armée Hongroise.

Solde des sergents, caporaux et soldats.

Le trompette et tambour recevront en surplus de la solde 2 kr. arg[en]t par jour.

Chaque commandant de compagnie recevra 4 kr. arg[en]t par jour et par chaque tête, pour frais divers des compagnies etc. etc., etc., ils ne devront donc pas avoir de prétention pour les frais d'éxpédition. Il recevra encore 30 fl. arg[en]t chaque

giune, pentru a lupta în Ungaria împotriva coaliției care amenință libertatea comună, iar guvernul a acceptat această cerere confirmînd-o prin prezentul act, în condițiile menționate mai jos.

I Unul din orașele situate la frontiera Valahiei cu Transilvania va fi desemnat de guvernul ungar pentru întrunirea voluntarilor români și formarea legiunii. Pe frontieră se vor afla comisari ai guvernului însărcinați să-i primească pe voluntari și să-i trimită în orașele de întrunire.

II Guvernul ungar se angajează acum să întrețină și să înarmeze un batalion; restul legiunii trebuind să fie completat mai tîrziu, în condițiile următoare.

III Solda domnilor ofițeri, subofițeri și soldați va fi aceeași ca și cea a ofițerilor, subofițerilor și soldaților armatei ungare. Durata existenței legiunii va fi pe tot timpul războiului. Ea va fi considerată întotdeauna ca fiind în fața dușmanului și va primi surplusul soldei de campanie.

Solda lunară de stat major

Colonel, locotenent-colonel, maior, la fel ca în armata ungară, precum și rațiile pentru cai.

Maior-adjutant, soldă de căpitan, 2 rații pentru cal și 3 fl. de argint pe lună pentru cheltuieli de birou.

Maior-chirurg, soldă de căpitan, 1 rație pentru cal. Ajutor de chirurg I, soldă de locotenent, 1 rație pentru cal. Ajutor chirurg II, care este și farmacist, soldă de sublocotenent.

Căpitan-raportor, soldă de căpitan.

Doi furieri cu 20 fl. de argint pe lună 1 rație de pîine și de carne și uniforma de sergent.

Solda de căpitan, ca în armata ungară. Cei doi căpitani mai vechi din fiecare batalion vor avea rație pentru cal. Căpitanii care vor fi detașați vor avea o rație pentru cal.

Solda de locotenent și sublocotenent, aceeași ca în armata ungară.

Solda sergenților, caporalilor și a soldaților.

Gornistul și toboșarul vor primi pe lîngă soldă 2 cr. de argint pe zi.

Fiecare comandant de companie va primi 4 cr. de argint pe zi de cap, pentru diverse cheltuieli de campanie etc., etc., etc., astfel încît ei nu vor trebui să pretindă cheltuieli

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mois, pour réparation des armes, fournitures, bottes, etc., etc.,

État du bataillon.

Le battaillon se compose de 6 compagnies de ligne et une de voltigeur et recevra 4 pièces de canons et une voiture de 4 chevaux pour la pharmacie. L'artillerie sera payée comme dans l'armée hongroise.

État des compagnies

Chaque compagnie se compose, outre la charge, de tambour, d'1 menuisier, d'1 tailleur, 1 cordonnier etc. De 150 à 200 volontaires, qui recevront la solde et la ration comme les volontaires.

Le bataillon aura un tailleur, la solde est de 20 fl. arg. par mois, 1 ration de pain, 1 de viande, et l'uniforme de caporal; un armurier à 20 fl. par mois, 1 ration de pain, 1 de viande et uniforme.

En campagne et dans les marches chaque compagnie aura deux voitures à 4 chevaux pour les officiers.

Habillement d'infanterie

Un attila en drap bleu avec les brandebours rouge et jaune, pantalon garnie avec un passe-poil bleu sur la ceinture, un petit chakho ou khépi rouge, sur le khépi l'aigle national couleur d'or et la cocarde nationale hongroise. Au dessus du khépi

de expediţie etc. Ei vor primi de asemenea 30 fl. de argint în fiecare lună pentru repararea armelor, furnituri, cizme etc.

Starea batalionului

Batalionul se compune din 6 companii de linie şi una de voltijori şi va primi 4 tunuri şi o căruţă cu 4 cai pentru farmacie. Artileria va fi plătită asemenea voluntarilor din armata ungară.

Starea companiilor

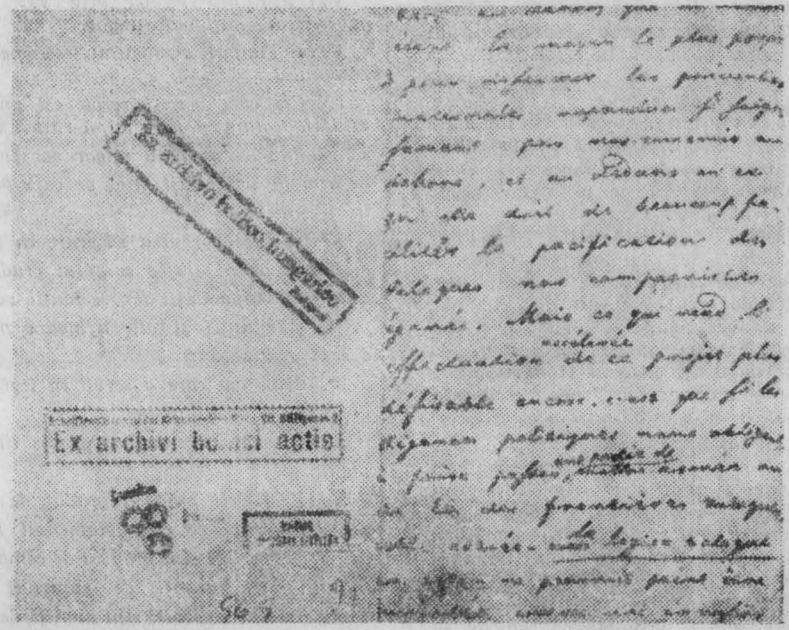
Fiecare companie se compune, pe lîngă efectiv, din toboşar, 1 timplar, 1 croitor, 1 cizmar etc. Din 150 pînă la 200 voluntari, care îşi vor primi solda şi raţia asemenea voluntarilor.

Batalionul va avea un croitor — solda este de 20 fl. de argint pe lună, 1 raţie de pîine, 1 de carne şi uniformă de caporal; un armurier cu 20 fl. de argint pe lună, 1 raţie de pîine, 1 de carne şi uniformă.

În campanie şi în marşuri fiecare companie va avea două căruţe cu 4 cai pentru oameni şi ofiţeri.

Îmbrăcămintea infanteriei

Un attila[27] *din postav albastru cu găitan roşu cu galben, pantaloni de culoarea roibei cu paspoal albastru pe cusătură, un mic ciaciu sau chipiu roşu, iar pe chipiu acvila*



[27] Haină din dotarea honvezilor unguri în 1848–1849, confecţionată după tradiţia hunică şi denumită după numele celebrului rege hun.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un plume en crin noir. Les sacs et les courroies en cuir noir.

Catégorie

I Un manteau gris en drap pour 3 ans, attila 2 ans, pantalon 1 an, bonnet, de police rouge, rond, pour 1 an, toile cirée pour le chakho 2 ans, 2 chemises, 2 caleçons pour 1 an, 2 paires de souliers un an, 1 blouse et 1 pantalon d'été un an, plume de khépi 2 ans, 1 cravate 1 an.

II Les malades seront reçus dans les hôpitaux civils et militaires, et soignés au compte de gouvernement Hongrois.

L'artillerie de la légion sera composée de Roumains.

III Chaque homme qui passera de l'ennemi pour entrer dans la légion aura droit aux conditions ci-dessus et ci-dessous mentionnées.

IV Pour les différents achats tels que brosses, gourdes etc., etc., chaque volontaire en entrant au service recevra 6 fl. arg[en]t.

V Les hommes blessés ou estropiés au service seront considérés comme les nationaux.

VI Les veuves et enfan[t]s des hommes morts sur les champs de bataille seront pensionnés par le gouvernement hongrois en proportion des grades que les defunts occupaient, et comme ceux qui se seront particulièrment distingués dans la guerre.

VII La légion sera sous les ordres du gouvernement national hongrois.

VIII Le tem[p]s de service est pour la durée de la guerre.

IX Ceux qui auront servi au moins 3 mois dans la légion, et qui après la guerre voudront rester au service hongrois, seront reçus dans l'armée avec le même grade qu'ils avaient dans la légion.

X Ceux qui voudront entrer au service civil, recevront les emplois conformes à leur grade militaire et à leur capacité; les soldats pourront recevoir des champs, et autres secours, pour devenir cultivateurs.

XI Tout homme qui a servi dans la légion est de droit citoyen Hongrois.

XII Le commandement sera en langue Roumaine.

XIII Les officiers jusqu'au grade de capitaine sont nommés par le commandant de la légion. Les officiers supérieurs sont proposés par le commandant de la légion et approuvés par le gouvernement hongrois. Les sous-officiers et caporaux sont nommés par le commandant de la légion. Le commandant de la légion est proposé pas l'envoyé du parti national chargé de la formation de cette légion, et les délégués spéciaux de l'emigration.

națională de culoarea aurului și cocarda națională ungară. Deasupra chipiului, o pană din păr negru; sacii și curelele din piele neagră.

Categorii

I O manta gri din postav la 3 ani, attila la 2 ani, pantalon la 1 an, bonetă de poliție roșie rotundă la 1 an, pînză cerată pentru ciaciu la 2 ani, 3 cămăși, 2 izmene la 1 an, 2 perechi de pantofi la un an, 1 bluză și 1 pantalon de vară la 1 an, pană de chipiu la 2 ani, 1 cravată la 1 an.

II Bolnavii vor fi primiți în spitalele civile și militare și vor fi îngrijiți pe cheltuiala guvernului ungar.

Artileria legiunii va fi compusă din români.

III Fiecare om care va trece de la dușman pentru a intra în legiune va avea drept la condițiile menționate mai sus și mai jos.

IV Pentru diferite cumpărături, precum perie, ploscă etc., etc., fiecare voluntar va primi la înrolare 6 fl. de argint.

V Cei răniți sau schilodiți în timpul serviciului militar vor fi considerați asemenea naționalilor.

VI Văduvele și copiii celor morți pe cîmpul de luptă vor fi pensionați de guvernul ungar în funcție de gradele pe care le-au ocupat defuncții, la fel și cei care se vor distinge în mod deosebit în război.

VII Legiunea se va afla sub ordinele guvernului național ungar.

VIII Timpul serviciului este pe durata războiului.

IX Cei care vor fi servit cel puțin trei luni în legiune și care după război vor vrea să rămînă în serviciul ungar vor fi primiți în armată cu același grad pe care l-au avut în legiune.

X Cei care vor vrea să intre în serviciul civil vor primi slujbe conform gradului lor militar și capacității lor; soldații vor putea primi pămînturi și alte ajutoare pentru a deveni cultivatori.

XI Orice om care a servit în legiune este de drept cetățean ungur.

XII Comandamentul va fi în limba română.

XIII Ofițerii pînă la gradul de căpitan vor fi numiți de comandamentul legiunii. Ofițerii superiori sînt propuși de comandantul legiunii și aprobați de guvernul ungar. Subofițerii și caporalii sînt numiți de comandantul legiunii. Comandantul legiunii este propus de trimisul partidului național în-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

XIV Les armes de la légion procurées par elle seront payées par le gouvernement hongrois à raison de 16 fl. arg. le fusil.

XV La cavalerie de la légion recevra la même solde que l'infanterie et l'artillerie, recevra le fourrage pour les chevaux, la ration de pain et de viande et 1 kr. arg[en]t par jour par cheval pour ferrage, l'escadron aura un maréchal ferrant, qui recevra 20 fl. arg[en]t par mois, 1 ration de pain, 1 de viande par jour et l'uniforme.

XVI Les lances, sabres et 1 pistolet par homme seront donnés par le gouvernement Hongrois, les chevaux seront au compte de la légion.

XVII Les officiers ne peuvent être révoqués que d'après les lois militaires.

XVIII On ne peut envoyer des officiers des autres corps pour entrer dans la légion sans le consentement du commandant de la légion, et il sera en droit de le refuser ou de le recevoir.

XIX Les officiers de tous grades recevront un mois de solde pour entrer en campagne. Les sous-officiers, qui seront nommés officiers recevront pour leur équipement deux mois de solde p[ou]r gratification.

La légion s'engage pour la durée de la guerre. Quand l'intérêt de sa patrie la réclamera, la légion pourra, avec le consentement du gouvernement hongrois (qui toutefois ne le refusera pas) se rendre dans sa patrie, avec armes, bagages et munitions. Le gouvernement promet dans ce cas, d'aider les patriotes Roumains, pour obtenir la liberté de leur patrie autant que les intérêts communs le lui permettront.

sărcinat cu formarea acestei legiuni şi delegaţii speciali ai emigraţiei.

XIV Armele legiunii procurate de aceasta vor fi plătite de guvernul ungar cu 16 fl. de argint puşca.

XV Cavaleria legiunii va primi aceeaşi soldă ca şi infanteria şi artileria, va primi nutreţul pentru cai, raţia de pîine şi carne şi 1 cr. de argint pe zi de fiecare cal pentru potcovit; escadronul va avea un potcovar, care va primi 20 fl. de argint pe lună, 1 raţie de pîine, 1 de carne pe zi şi uniformă.

XVI Lăncile, săbiile şi 1 pistol de om vor fi date de guvernul ungar. Caii vor fi în seama legiunii.

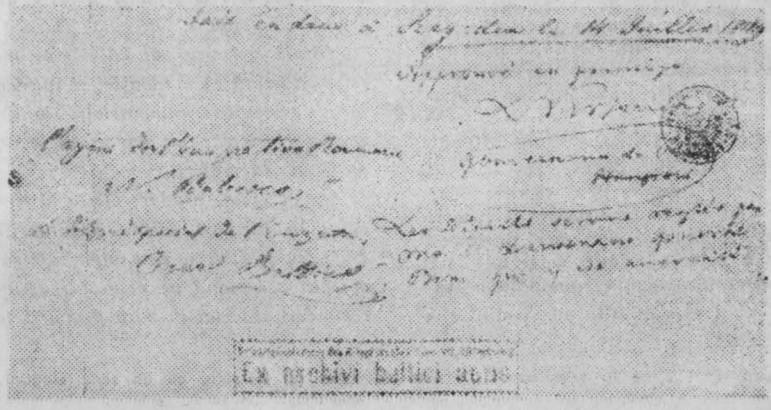
XVII Ofiţerii nu pot fi revocaţi decît după legile militare.

XVIII Nu pot fi trimişi ofiţeri din alte corpuri pentru a intra în legiune fără consimţămîntul comandantului legiunii, iar el va avea dreptul să-i refuze sau să-i primească.

XIX Ofiţerii de toate gradele vor primi solda pe o lună pentru a intra în luptă. Subofiţerii care vor fi numiţi ofiţeri vor primi pentru echipament solda pe două luni drept gratificaţie.

Legiunea se înrolează pe durata războiului. Atunci cînd interesul patriei sale o va cere, legiunea va putea trece, cu consimţămîntul guvernului ungar (care oricum nu va refuza să-l acorde) în patria sa cu arme, bagaje şi muniţii. Guvernul promite să-i ajute în acest caz pe patrioţii români să obţină libertatea patriei lor în măsura în care interesele comune îi vor îngădui să o facă.

Legiunea va jura fidelitate faţă de România şi Ungaria. Ea se angajează să lupte



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La légion jure fidélité à la Roumanie et à la Hongrie. Elle s'engage à combattre pour la liberté et l'indépendance, mais jamais contre la nationalité d'aucun peuple; principe qui lui est aussi chère, qu'à la brave et magnanime nation hongroise.

Fait en deux à Szegedin le 14 Juillet 1849.

Approuvé en principe
L. Kossuth,

gouverneur de l'Etat Hongrois
Les détails seront réglés par Mr. le lieutenant général Bem, qui y est antorisé[28]

L'agent de l'émigration Roumanie
N. Balcesco

Le délégué spécial de l'emigration
Cesar Bolliac

pentru libertate și independență, dar niciodată împotriva naționalității vreunui popor, principiu care îi este la fel de scump ca și bravei și măreței națiuni ungare.

Întocmit în două exemplare la Szegedin, la 14 iulie 1849.

Aprobat în principiu
L. Kossuth,

guvernatorul statului Ungar.
Amănuntele vor fi rezolvate de d-l general-locotenent Bem, împuternicit în acest sens.

Agentul emigrației românești,
N. Bălcescu

Delegatul special al emigrației,
Cesar Bolliac

II

Le gouverneur de l'Etat Hongrois
A monsieur le général-lieutenant Bem

Mrs Balseco et Bolliak délégués des patriotes Moldo-Valaque[s] m'ont fait la proposition dans l'acte ci-joint, de les autoriser à former une légion roumaine qui combattrait sous notre drapeau nos ennemis communs. J'y ai souscrit de grand coeur, parce que je regarde la formation d'une telle légion comme une mesure sage et hautement politique tant au dehors qu'au dedans; étant le moyen le plus propre pour désarmer les préventions nationales repandues si soigneusement par nos ennemis au dehors, et au dedans en ce qu'elle doit de beaucoup faciliter la pacification des Valaques nos compatriotes égarés. Mais ce qui rend l'effectuation accelerée de ce projet plus désirable encore c'est que si les exigences politiques nous obligent à faire passer une partie de notre armée au delà des frontières valaques, cette entrée — la légion valaque en tête — ne pourrait point être regardée comme une invasion et la population entière voyant ses compatriotes éclairés sous notre drapeau nous recevra comme des frères, des libérateurs.

J'ai donc accepté l'offre et souscrit l'acte en vertu duquel le[s] susdits Mrs. Balseco et Bolliak sont autorisés à former une légion roumaine sur des principes semblables à ceux qui ont servi de base à la formation des légions polonaises, italiennes et autres, quant au conditions

Guvernatorul Statului Ungar

Domnului general-locotenent Bem

Domnii Bălcescu și Bolliac, delegați ai patrioților moldo-valahi, mi-au propus, în actul alăturat, să consimt la formarea unei legiuni române care să lupte sub drapelul nostru împotriva dușmanilor comuni. Am subscris cu dragă inimă, considerînd că formarea unei astfel de legiuni este o măsură înțeleaptă și profund politică, atît în afară cît și înăuntrul țării; ea este mijlocul cel mai potrivit pentru potolirea prejudecăților naționale răspîndite cu atîta grijă de dușmanii noștri în afară și înlăuntru, prin faptul că ea trebuie să faciliteze în mare măsură pacificarea valahilor, compatrioții noștri rătăciți. Dar realizarea grabnică a acestui proiect este cu atît mai de dorit cu cît, dacă nevoile politice ne vor obliga să trecem o parte a armatei noastre dincolo de frontierele valahe, această intrare — avînd în frunte legiunea valahă — n-ar mai putea fi considerată ca o invazie, și întreaga populație, văzîndu-și compatrioții luminați sub drapelul nostru, ne va primi ca pe niște frați și eliberatori.

Am acceptat, așadar, oferta și am semnat actul în virtutea căruia susnumiții domni Bălcescu și Bolliac sînt autorizați să formeze o legiune română pe principii asemănătoare celor care au stat la baza formării legiunilor

[28] Textul întreg, de la «*Approuvé . . .*» este de mîna lui Kossuth, cu un scris elegant, îngrijit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spécialisées dans l'acte ci-joint je m'en rapporte entièrement à vous Monsieur le Lieutenant Général. Vous étant sur les lieux et ayant la parfaite connaissance du pays vous pourrez le mieux vous entendre avec ces messieurs.

J'ai en outre mandé à Mr. le commissaire Boczko de prêter secour—en que cela le regarde — à ces messieurs et de pourvoir à leurs besoins à fin que l'effectuation de leur projet se fasse sans nul délai.

Agréez Monsieur le Lieutenant Général l'assurance de ma plus parfaite considération.

Szeged le 14 juillet 1849[29].

Le gouverneur

poloneze, italiene și a altor legiuni, iar în privința condițiilor menționate în actul alăturat, mă încredințez cu totul hotărîrilor dumneavoastră domnule general-locotenent. Fiind la fața locului și cunoscînd perfect ținutul, veți putea să vă înțelegeți cel mai bine cu acești domni.

Am transmis, de asemenea, d-lui comisar Boczkó să-i sprijine, în ceea ce-i privește, pe acești domni și să răspundă la cererile lor, pentru ca înfăptuirea acestui proiect să se facă fără nici o amînare.

Primiți domnule general-locotenent asigurarea înaltei mele considerații.

Szeged, 14 iulie 1849

Guvernatorul

(Traducerea textelor franceze: *Delia MARGA*)

ADDENDA

III

9315 K./1849.

Az ország kormányzója

A pénzügy – minisztériumnak

Balcesco Miklós és Bolliák Cesár, oláhországi küldöttek általam egy román legió alakitására hatalmaztatván föl;

Oda utasitom az érdemes pénzügy-minisztériumot, hogy nevezett urak számára uti s más előleges költségek fejében 1500 pftat sziveskedjék kiszolgáltatni.

Az ország kormányzója.

Szeged julius 15. 1849[30].

Guvernatorul țării

Către Ministerul de finanțe

Delegații Nicolae Bălcescu și Cezar Bolliac din Țara Românească fiind împuterniciți prin mine cu alcătuirea unei legiuni românești, ordon Onoratului Minister de finanțe să elibereze pe seama numiților domni 1.500 de florini, pentru drum și pentru alte cheltuieli preliminare.

Guvernatorul țării.

Szeged, 15 iulie 1849.

IV

9314 K./1849

Nyilt rendelet

Balcesco Miklós[31] oláhországi küldött kormány megbizásából Erdélybe Bem altáharnagy úrhoz és a havasokba utazván;

Minélfogva ezennel szorosan meghagyatik az illető hatóságoknak, hogy nevezett megbizott számára a szükséges előfogatokat — rendes dij mellett — haladék nélkül kiszolgáltassák, és megkeresésére

---

[29] Dintre numerele de înregistrare și adnotările acestui document cel mai important este regestul în germană: *«Kossuth an Bem. Theil ihm mit, dass er die beiden Agenten aus der Walachei Nicolaus Balcesco und Cäsar Bolliak mit der Errichtung einer romanischen Legion nach der Basis, wie die polonische und italienische und andere Legionen errichten wurden, betrauthabe»* (Kossuth către Bem. Îl înștiințează că i-a însărcinat pe cei doi agenți din Țara Românească, Nicolae Bălcescu și Cezar Bolliac, cu înființarea unei legiuni române, conform modelului după care s-au constituit legiunea poloneză, cea italiană și altele).

[30] Adnotat: *«Kossuth weiset das Finanz Ministerium dahin: man solle den wallachischen Abgesandten Balcesco und Bolliak als Reise Unkosten 1500 Flor. auszahlen»* (Kossut ordonă Ministerului de Finanțe să achite trimișilor români Bălcescu și Bolliac 1500 florini pentru cheltuielile de drum).

[31] Prima intenție a copistului a fost de a scrie numele lui Bălcescu românește, Nicolae. Există litera *N*, ștearsă cu o linie, înaintea lui *«Miklós»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mindenben mi fontos megbízatásának életbe léptetését előmozdithatja hazafiui buzgalommal segéd kezet nyuijtani kötelességöknek ismerjék, a legsuljosabb felelet terhe alatt masképpen nem cselekedvén.

Az ország kormányzója.

Szeged julius 15. 1849 [32].

Ordin deschis

Din imputernicirea guvernului, delegatul Nicolae Bălcescu din Țara Românească face o călătorie în Transilvania, la generalul-locotenent Bem și în munți.

Drept aceea se ordonă prin aceasta cu strictețe autorităților competente, să asigure fără întirziere pe seama numitului imputernicit caii de poștă necesari, cu plata obișnuită și, la cererea lui, să-și țină de a lor datorie a-i intinde cu zel patriotic o mină de ajutor în tot ceea ce poate ușura transpunerea în viață a importantei sale misiuni. Altminteri să nu procedeze, sub povara celei mai grele răspunderi.

Guvernatorul țării.

Szeged, 15 iulie 1849.

V

9314 K./1849.

Nyilt rendelet

Bolliák Cesar oláhországi küldött a kormány megbízásából Erdélybe Bem altábornagy úrhoz utazván, utját Olahország határszéleig folytatandó;

Minél fogva ezennel a legszorosabban meghagyatik az illető hatoságoknak, hogy nevezett megbízott számára, rendes dij mellett, a szükséges előfogatokat haladék nélkül kiszolgáltatni el ne mulaszszák, megkeresésére neki mindenben segéd kezet nyujtsanak, mi fontos megbízásának mihamarábbi foganatositását előmozdithatja, másképpen kemény büntetés terhe alatt nem cselekedvén.

Az országkormányzó.

Szeged julius 15. 1849 [33].

Ordin deschis

Cezar Bolliac, delegat din Țara Românească, face din însărcinarea guvernului o călătorie în Transilvania, la generalul-locotenent Bem, continuîndu-și drumul pînă la granița Țării Românești.

Drept aceea se ordonă prin aceasta cu cea mai mare strictețe autorităților competente să nu neglijeze a asigura fără întirziere pe seama numitului imputernicit, cu plata obișnuită, caii de poștă necesari și la cerere să-i dea o mină de ajutor în tot ceea ce poate facilita îndeplinirea mai grabnică a importantei sale misiuni. Procedînd altminteri, vor suporta povara pedepsei aspre.

Guvernatorul țării.

Szeged, 15 iulie 1849.

VI

9314 K./1849

Az ország kormányzója

Boczkó Dániel teljhatalmú országos kormánybiztos úrnak

Balcesco és Bolliak oláhországi küldöttek általam egy román legió alakitásával bizatván meg, fölhivom kormánybiztos urat, hogy nevezett megbízottaknak, mindenben, mi e hazafias és általam helyeslett céljok mihamarábbi foganatositását előmozdithatja — amennyiben kormánybiztos úr körébe tartoznék — kitehetőleg segéd kezet nyujtani szíveskedjék.

Balcesco úr ezenkivül még Erdélyben, ellenünk föllázadt rokonaivali pacificatiara is fölhatalmaztatván, meltóztassek őt az ezen járatában szükséges s a havasok szélén vezenylő parancsnokhoz szóló nyilt rendelettel is ellátni [34].

---

[32] Adnotat: *«Offene Ordre mittelst dessen Kossuth befiehlt: man solle dem Nicol. Balcesko, vertrauten Abgesandten aus der Walachei, der zum Generalen Bem und Beschwichtigung der Walachen nach Siebenbürgen reist, überall eilends die nöthige Vorspann geben und ihm in allem an die Hand gehen, widrigenfalls den nicht Beobacntenden eine strenge Strafe treffen»* (Ordin deschis prin care Kossuth ordonă ca lui Nicolae Bălcescu, delegat secret din Țara Românească, aflat în călătorie la generalul Bem și în Transilvania, pentru a-i potoli pe români, să i se dea peste tot de urgență cai de schimb și să fie ajutat în toate, căci în caz contrar pe cel care nu va respecta acest ordin îl va lovi pedeapsă grea).

[33] Adnotat: *«Kossuts offene Ordre: man solle dem Cesar Bolliak Abgesandten aus der Walachei, der zum Generalen Bem nach Siebenbürgen geht, über sein allerschnellsten Fortkommen die grösste Sorge tragen, widrigenfalles werden die dies nicht beobachten bestraft»* (Ordin deschis al lui Kossuth: să se aibă cea mai mare grije de deplasarea cît mai rapidă a lui Cezar Bolliac, delegat din Țara Românească, aflat în drum la generalul Bem în Transilvania, căci în caz contrar vor fi aspru pedepsiți cei ce nu vor respecta acest ordin).

[34] Conceptul nu este datat. Data lui reiese din adnotarea germană care îl însoțește: *«Kossuth an Daniel Boczko Reg. Commissären: er habe die Abgedandten aus des Walachei Balcesco und Bolliak mit der Trrichtung einer Walachischen Legion beauftragt, er beordere ihm als Reg. Commissären denen benannten Abgesandten in allem wass seines Amtes ist an die Hand zu gehen. Balcesco sei übrigens auch bevollmächtigt, mit den Siebenbürger Walachen einer Frieden und Vergleich zu schliessen, so*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Guvernatorul ţării

Către domnul comisar guvernamental plenipotenţiar
Boczkó Dániel [35]

Delegaţii Bălcescu şi Bolliac din Ţara Românească fiind împuterniciţi prin mine cu alcătuirea unei legiunii româneşti, îl poftesc pe domnul comisar guvernamental să binevoiască a le da numiţilor împuterniciţi – în cît ţine de competenţa domnului comsiar guvernamental –, după posibilităţi o mînă de ajutor în tot ceea ce poate facilita îndeplinirea cît mai grabnică a acestui scop patriotic al lor, aprobat de mine.

În afară de aceasta, domnul Bălcescu fiind în plus împuternicit în Transilvania cu pacificarea confraţilor săi răsculaţi împotriva noastră, binevoiţi a-l prevedea şi cu un ordin deschis, necesar în acest drum al său, către comandantul care păzeşte marginile munţilor.

VII

9312 K./1849.

Az ország kormányzója

Hadi
A pancsovai parancsnokságnak

Az oláhországi szabadalvü párt küldöttei által egy román legionak olákithatása végett kereste meg a kormányt, mire az engedelem s illetőleg elhatalmazás megadatván, nevezett küldöttek ezen által alakitania légió parancsnokságát Scender-Bey-Ilinski őrnagy úrra, ki állitólag a pancsovai parancsnokság körében müködik, kivánják ruházni.

Ennél fagva fölhívom az érdemes parancsnokságot, miszerint jelen rendeletem vételével a kormány ebbeli szándékát nevezett őrnagy úrral rögtön közölni méltóztassék, őt oda utasitváan, hogy haladék nélkül Erdélybe Bem altábornagyhoz utazzék, további utasitását nevezett altábarnagy úrtól veendő.

Szeged [1] 849. jul. 16

Guvernatorul ţării
Militare

Către Comandamentul din Panciova

Partida liberală din Ţara Românească, prin delegaţii săi, a solicitat guvernul în legătură cu posibilitatea înfiinţării unei legiuni româneşti, care lucru aprobîndu-se şi respectiv întărindu-se, numind delegaţi doresc să-i investească cu comanda legiunii ce se va înfiinţa, pe maiorul Scender-Bey-Ilinski, care se zice că acţionează în raza Comandamentului de la Panciova.

Aşadar invit onoratul comandament ca după primirea acestui ordin al meu, să împărtăşească îndată numitului domn maior intenţia guvernului în această privinţă, îndrumîndu-l să plece fără zăbavă în Transilvania, la general-locotenent Bem, pentru a-şi primi instrucţiunile pe mai departe de la numitul domn general-locotenent.

Szeged, 16 iulie 1848.

G. CĂLINESCU – VIAŢA ŞI OPERA

– Cronologie comentată –

(III)

1932 La 10. I. începe să colaboreze regulat la *Adevărul literar şi artistic* (cu un fragment din viitoarea *Viaţa lui Mihai Eminescu*), prefigurîndu-şi şi iminentele cronici literare şi a mizantropului, prin care statornicea una din cele mai spectaculoase şi divers semnificative activităţi publicistice din cultura noastră.

Apare în aprilie *Viaţa lui Eminescu*, la Editura Cultura Naţională, primul său studiu de proporţii, «*lucrare de avidă documentaţie şi de nesovăielnică pătrundere*» (Perpessicius,

solle dieser auch mit einem Geleits Brief bis an die Gräntzer der Gebürge wersehen werden. 15 Juli: (1) 849». (Kossuth către Boczkó Dániel, comisar guvernamental: el i-a însărcinat pe delegaţii din Ţara Românească, Bălcescu şi Bolliac, cu constituirea unei legiuni române; îi ordonă lui, în calitate de comisar al guvernului, să-i ajute pe numiţii delegaţi în tot ce este de competenţa sa. Bălcescu ar fi dealtminteri şi împuternicit să încheie o pace şi înţelegere cu românii din Transilvania, aşadar el să fie înzestrat şi cu o scrisoare de însoţire pînă la grănicerii munţilor. 15 Iulie [1] 849).

[35] Textul maghiar al scrisorii este publicat la Silviu Dragomir, *N. Bălcescu în Ardeal*, p. 33, fără a indica sursa. În românește îl dăm pentru prima dată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Menţiuni critice, vol.II), care cunoaşte o primire favorabilă în cîmpul criticii (G. Ibrăileanu, M. Ralea, Paul Zarifopol, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu, etc.). Citise, premergător, cîteva fragmente din ea în cenaclul «Sburătorul», unde n-avusese mare succes, iar oracolul feminin al grupării, Bebs Delavrancea, îi făcuse o opoziţie făţişă şi chiar violentă (v. Şerban Cioculescu, *România literară*, 24.XII. 1981). Cartea a fost citită de Ibrăileanu, căruia autorul i-o trimisese în manuscris, şi, la rugămintea acestuia, de D.I. Suchianu şi Mihai Ralea, care spune: *«Într-o zi un tînăr modest slab, a venit la mine şi mi-a prezentat un manuscris, pentru a fi publicat. El începuse deja să publice, era un om mai mult sau mai puţin cunoscut. M-am dus cu acel manuscris la acad. Rosetti, care era directorul Editurii Cultura Naţională, şi l-am rugat să-l publice, după ce-l parcursesem — era* Viaţa lui Mihai Eminescu. *Parcurgerea acestei cărţi m-a umplut de entuziasm, şi m-a apropiat de George Călinescu şi m-am gîndit că este bine ca acest om să vie la Iaşi» (Analele Academiei R.P.R.* vol.IX, 1959, p.133-134; v. şi versiunea lui D.I. Suchianu la Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, *Biografii posibile*, Editura Eminescu, 1973, p.218-219). Citind manuscrisul, Al. Rosetti n-a fost mai puţin cucerit: *«A fost o revelaţie încîntătoare. Cartea a intrat numaidecît la tipar şi a repurtat un succes fulgerător de librărie, ediţia a doua urmînd imediat după cea dintîi. Atunci l-am cunoscut pe G. Călinescu şi am legat cu dînsul o prietenie perpetuă de-a lungul anilor, dar supusă unor permanente fluctuaţii, cauzate de temperamentul său vulcanic, cu treceri bruşte de la încredere la bănuială, urmate de lungi epoci de tăcere. Cunoscîndu-i firea, aşteptam cu încredere semnalul de reluare a relaţiilor. Atunci luam drumul locuinţei sale din strada Vlădescu (Cartierul Floreasca) în care se mutase de curînd. Îl găseam în minusculul său apartament în celălalt corp de casă. Lucra în odaia din dreapta, la o masă mică, din lemn de mahon, înconjurat de cărţi şi de cîteva mobile în stil Biedermeier. Conversaţiile noastre ocoleau însă cu grijă ocupaţiile sale proprii. Căci se ferea de a-şi anunţa vreo lucrare şi nu dădea nici cel mai mic amănunt asupra celor în curs. O singură dată, aflndu-mă în vizită la el cu Camil Petrescu, la o întrebare a acestuia, a făcut un gest spre bibliotecă, unde în raftul de jos se aflau şase dosare voluminoase cu eseuri inedite»* (Al. Rosetti, *Luceafărul*, 14.X. 1967).

Într-un interviu (*România literară*, 9.IV. 1932) spunea că putea începe cu volume de critică, dar *«a socotit că e mai instructiv să-şi înceapă cariera epică printr-o biografie* [...] *la care-l îndemna şi dorinţa de a lua contact organic cu tradiţia»*, nuanţează el în 1941, în *Istoria literaturii române*. *«Una din calităţiile cele mai remarcabile de artist ale d-lui Călinescu — va scrie* Ibrăileanu la apariţia cărţii *— este adptarea stilului la fond, cu alte cuvinte viziunea totală şi clară a lucrului. G. Călinescu, rămînînd în sfera limbii strict literare, scrie pololit-moldoveneşte cînd evocă imaginile copilăriei, peisajele rurale, oamenii simpli din preajma lui Eminescu. (Limba e aici un mijloc de creaţie a vieţii.) E neologistic, rapid, cînd judecă,analizează, cînd priveşte lucrurile prin prisma cercetătorului. Această adaptare, această supunere a formei la fond, această polimorfie a stilului îl pune alături de Caragiale şi de Sadoveanu şi dă operei sale un caracter de înaltă artă. De altfel, G. Călinescu stă alături de scriitorii cei mai artişti ai noştri prin toate caracterele scrisului său. Puţini oameni cunosc care să ştie exprima direct ori figurat cu atîta exactitate scurtă şi cu atîta prică asupra inteligenţei şi imaginaţiei cititorului. Şi să reuşească să exprime în limba tuturora observaţii fine, justificate prin consideraţii teoretice subtile* [...] *Este, după umila mea părere, monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu»*.

Colaborează intens la *Adevărul literar şi artistic*, *Adevărul*, *România literară* a lui Rebreanu (propus de Camil Baltazar), *Vremea*, *Viaţa Românească*, mai ales cu interpretări din Eminescu, deoarece *«acum sînt vîrît pînă în gît în chestiunea asta şi masacrez pe toţi cu Eminescu»* îi scria lui Baltazar. Pe la mijlocul lui iulie se afla *«în vilegiatură»*, la Techirghiol, de unde promitea a trimite articole, dar tot cu *«consideraţii inedite eminesciene»*, ce vor intra apoi în *Opera lui Mihai Eminescu*, prin care intenţiona a *«aşeza opera poetului în mediul său istoric, privit pentru întîia oară în totalitatea intenţiunilor. Va fi prima încercare amplă de studiu critic. Eminescu va fi observat ca un poet contemporan şi recreat în lumina sensibilităţii actuale»* (interviu cu I. Valerian, *Viaţa literară*, dec. 1932). În acelaşi interviu nota a nu se socoti critic, *«ci numai istoric literar. Singura disciplină în care nevoia de creaţie, de documentare şi rectificare a judecăţilor pot coexista. Cine s-a întîmplat să citească articolele mele mai întinse a putut observa, cred că nevoia de a crea o viaţă nouă alături de carte era mai tare decît aceea de a da verdicte. Fără să renunţ la cercetări abstracte sînt convins că nu pot înţelege decît după ce am evocat. În lumina acestor consideraţiuni, ideea de a scrie un roman* (publicase în *România literară* şi în *Adevărul literar şi artistic* fragmente din *Cartea nunţii*) *nu mai trebuie să pară ca un capriciu de critic. Fie că voi izbuti, fie că nu, temperamentul meu nu se simte mulţumit în simpla contemplaţiune ideologică. Nu-mi trebuie constatarea altuia spre a-mi da seama că mai tari în mine sînt emoţiile şi tendinţa către viziune şi că atitudinea raţională însăşi nu mă satisfăcea decît atunci cînd traducea un umor sau o impulsiune»*. Şi încheia, trasînd dintr-o răsuflare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liniile unui întreg program: «*voi scrie numeroase opere de literatură, nepărăsind totuși studiile de istorie literară. Voi limita acțiunea critică la simpla cronică, ca și dl. cutare sau cutare, care prin faptul de-a face cronică nu se cred mai puțin literați și nici mai puțin critici*». La întrebarea cum scrie «*atîtea lucruri în așa de scurt timp*», răspundea: « — *Foarte simplu. Ocolesc Capșa și trotuarul Victoriei, nu mă întîlnesc cu așa-zișii confrați și scriu zilnic, întocmai cum brutarul își face pîinea acasă, — nu în mijlocul străzii. Avantajele sînt incalculabile: întîi nu-mi pierd vremea și al doilea nu mă las otrăvit de bîrfelile anticipate ale rataților care și așa îmi pătrund adesea pînă în odaie, prin broasca „yale" și fereastra dublă...*» În plus, «*fiind critic, n-am autori favoriți. Îi citesc pe toți și îmi spun opiniile mele pe față. Îmi repugnă atitudinea de-a afișa cu absurditate și suficiență simpatia pentru unii sau disprețul pentru alții* (același interviu.) Adversitatea veninoasă a unor reacții la *Viața lui Mihai Eminescu* îl mîhnește, dar îl și duce la înțelegerea rapidă că numai munca creatoare și opera ce va rezulta e singura lui cale. La *Adevărul literar și artistic* făcea cronică literară (de la 7 februarie 1932, continuînd-o pînă în 1939, la apariția *Jurnalului literar*), care, însă, afirmă Șerban Cioculescu (*România literară*, 24.XII.1981), «*nu-l impune ca, de pildă, pe Pompiliu Constantinescu recenziile de la „Vremea", prin desăvîrșita lor obiectivitate și prin siguranța diagnozei*», deși acesta mărturisea a cumpăra revista numai pentru că scria Călinescu în ea. Va crește substanțial și tirajul periodicului datorită colaborării lui, el completîndu-și, de asemenea, bugetul cu o sumă fixă. Sporadic, va mai face cronică sportivă (semnată cu pseudonimul *Sportiv*, una din ele, cea intitulată *Box*, din 23 mai, trecînd aproape integral în romanul *Cartea nunții*, cap. *O gală de box*), puțin probabil, a modei (între 26 mai și 26 iunie 1932, cu o revenire la 19.II.1933, cînd ar fi publicat articolul *Noi hecatombe*, sub pseudonimul *Dandy*), balneară (între 24 iulie și 14 august, 1932, iscălită *Ovidius*). *Cronica mizantropului*, inițiată tot aici, la 12. II. 1933, a semnat-o la început Al., apoi Aristarc. A iscălit și *Ad. Lit* . De asemenea, în *România literară* a lui Liviu Rebreanu, va scrie intermitent, ca și mai apoi, despre arta filmului. «*Cinematograful este un spectacol care îmi place* (va mărturisi în *Adevărul literar și artistic* din 20. XI. 1933). *Întru cînd vreau, ies cînd poftesc, nu-mi pierd noaptea întreagă, nu trebuie să mă îmbrac în smocking și am prilejul să văd cu bani puțini (relativ) o serie de bune fotografii dacă nu altceva, și uneori să ascult muzică bună. Și oricum, dacă piesa e o inepție, neducîndu-mă eu decît la acele cu actorii favoriți, mă delectez cu privirea unor chipuri de femei frumoase, lucru care la teatru îmi este aproape refuzat*». «*Mie, de pildă, silueta glacială de coloană dorică, albită de ninsori germanice, a Brigittei Helm mi se pare de o înaltă valoare artistică și în schimb îmi displace libidinea vulgară de cabaret, a Marlenei Dietrich. Alții însă arată un dispreț violent pentru cea dintîi și o admirație pentru cea din urmă. Tot astfel, frumusețea juvenilă a americanilor(Ramon Navarro, John Gilbert) îmi stîrnește o silă mare, prin aerul de imbecilitate ce mi se pare că se desprinde din fruntea lor îngustă și din mustața impertinentă și-mi plac Körtner și Jenings pentru profunditatea lor virilă*» (*România literară*, 2.IV.1932). Îl impresiona în filme «*culoarea locală și grafia documentară, esența poetică și decorativă a cinematografului*» (ibid). Admira, estetic, «*inocenta libidine a Elisabetei Bergner, eleganța organică a picioarelor Lilianei Hervey, mișcate ritmic sub valul apei, buza udă a Nathaliei Kovanko*» cărora le adăuga pe Greta Garbo (*«e de ajuns ca această femeie să privească în liniște în depărtări vagi, fără dramatism, pentru ca inima noastră să bată de emoție»*), Dolly Haas etc., se încînta de «*groaznica, brutala namilă mongolă cu ochii de pisică a lui Wegener*» (*ibid.*), Chaplin fiind o «*paiață*». Renata Müller are «*figura de servitoare*». Toate acestea pînă la inițierea *Cronocii mizantropului*, cînd se va fixa la pseudonimul *Aristarc* (a mai semnat *Al., Algar, «și trebuie avute în vedere și altele»* — vezi Marcel Duță, *Anticipări pseudonime ale cronicii mizantropului, Ateneu*, iunie, 1966). Uneori rubrica lui de aici va purta supratitlul sugestiv *Însemnări și polemici*.

În octombrie vizitează la Bucov, la locuința lui, pe C. Stere, căruia îi ia un interviu (*Adevărul literar și artistic*, 6.XI).

Către sfîrșitul anului, scurtă încrucișare de săbii cu Eugen Ionescu, în chestiunea rolului criticii, Călinescu afirmînd, în *România literară* din 22.X., în articolul *Critica istoriografică*, că lipsa «*elementului istoric în critică și mai ales în informația noastră literară evidențiază și forma înapoiată a culturii noastre*», și «*discontinuitatea între generații*». La 3 noiembrie, Eugen Ionescu, tot în *România literară*, în articolul *Despre critică și istorie literară*, se repede asupra tezei călinesciene, susținînd intempensiv că «*dacă lipsa de perspectivă istorică mă îndeamnă să nu gust ceea ce este mediocru dar perfect inteligent într-o tradiție istorică, sînt încîntat că nu am perspectiva istorică*».

În decembrie este numit membru în comitetul ce decerna premiul «Tekirghiol-Eforie» (cu M. Ralea, Perpessicius, Cezar Petrescu și Șerban Cioculescu), atribuit atunci lui Mircea Eliade pentru romanul *Maitreyi* (vor mai fi premiați, în anii următori, de același comitet, Sergiu Dan, Ion Biberi și alții).

Tot începînd din decembrie, conduce, la recomandarea lui Ibrăileanu, timp de doi ani, împreună cu M. Ralea, redacția *Vieții românești*. «*În urma binevoitoarei d-voastre recomandări*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— îi scrie el lui Ibrăileanu — *mi s-a dat însărcinarea să mă ocup de „Viața Românească". După cum veți vedea, mi-am luat această misiune în serios*». «*Poți anunța, fără note războinice, intrarea mea la* Viața Românească *din luna mai*», îi scria el lui Camil Baltazar, revistă la care începuse a colabora din nr. 1-2, cu articolul *Raluca Eminovici și copiii* (cap. din *Viața lui Mihai Eminescu*). Sub pseudonimul colectiv «P. Nicanor et co» de la «Miscelaneea» sînt de căutat și texte ale lui, ca și între cele nesemnate de la rubrica «Album».

1933. De pe acum e probabil că datează ideea «Dineului Capșa» al cărui proiect a fost scris de el pe o listă de bucate într-o «*duminică, 24 ianuarie*»: «*Mai jos semnații Al. Rosetti, M. Ralea și G. Călinescu ne propunem a încerca* o masă, *deocamdată bilunară, numită „Dineul Capșa", obligatorie, payantă, cu persoane afine intelectualiceșle, în scopul de a vorbi. Maximum de 13, invitate cu consimțămîntul unanim și sub garanția de seriozitate*». După semnăturile celor trei urmează numele: Vianu, Vișoianu, D. Botez, Rainer, Ionescu-Mihăești, Perpessicius, Suchianu, I.D. Gherea, Cantacuzino, Pandrea, Giurescu, G. Brătianu, Paleologu, Eugen Crăciun. Și parcă posedat de demonul acaparării și himerelor, de o nevoie organică de afirmare, de impunere ca șef de direcție și conștiință, cam în aceeași epocă plănuiește, cu Camil Baltazar, o «*Academie a celor 13*», care n-a avut viață notabilă. Își inaugurează, la 12 II, în „Adevărul literar și artistic", celebra *Cronica mizantropului*. Este membru, alături de Ramiro Ortiz, în Comisia pentru elaborarea programului de învățămînt liceal pentru limba italiană. La 11 aprilie are prima întîlnire cu microfonul, cînd vorbește la radio despre «*Viața literară*». În acest an și în următorul deține rubrica de «cărți noi», cu recenzii care «*au fost tipărite după aceea, fără nici o modificare, în „Viața Românească" și „Adevărul literar și artistic"*». Cîteva însă sînt primele variante ale viitoarelor articole sau pasaje înglobate ulterior în *Istoria literaturii române*...» (Victor Crăciun, *Confesiuni sonore*, Editura «Cartea Românească», 1980).

Publică primul roman: *Cartea nunții*, care, în intenția lui, se proiecta «*ca un roman liric la modul grec, luînd ca model* Daphnis și Chloe *de Longos*» (*Istoria literaturii române*..., din 1941), dar incluzînd toate datele vieții moderne. «*Omul și femeia de azi — scrisese el în* 1932, în *România literară — trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazinuri de înot*[...]*; tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta, ci în Ramon Navarro și Greta Garbo*». (Idei similare exprimase și în 1927 în articolul *Creație și analiză*, din *Viața literară* din 12.II. Titlul are «*aparență frivolă, ca să nu ruineze cartea prin false sugestii pedante, iar romanul tratează despre dragoste și moarte, în două acte, unul idilic și celălalt sumbru. Totul e încadrat în ritmul vieții moderne, ba chiar moderniste și și cred că pentru prima oară se introduce într-un roman românesc, nu ca element secundar, ci ca senzație dominantă, viața fizică (sportivă) fără ironie, fără aprobare*». Tot acolo, «*tinerețea, spre a-i surprinde funcțiunea eternă a sufletului, este proiectată pe un mediu de burghezie bătrînă a capitalei, formată din consiliul halucinant a zece celibatari*» (interviu cu I. Valerian). În *Cartea nunții* scria E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, «*nu primează analiza psihologică, cum ar fi fost de așteptat, ci intenția pur epică*[...]. *Scriitorul vede și știe proiecta*». Romanul era și începutul «*unei plănuite opere epice, căutînd a separa, prin dezlănțuire, elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital*». Mai mult, el afirmă, paradoxal, că «*autorul romanului liric nici nu scrisese pînă la această vreme critică.* **Viața lui Mihai Eminescu** *era, în cel mai rău caz, operă de istorie, vreo cîteva articole publicate în „Gîndirea" erau simple fantezii literare*».

«*Biografie romanțată prin tot acel suflu de intensă reconstituire sufletească,* Viața lui Mihai Eminescu *anticipa, în autorul ei, un scriitor cu multiple resurse, un pictor și un portretist, un liric de sugestive intuiții și peste toate un povestitor de superioară cursivitate, de bună seamă un romancier*» afirma Perpessicius (*Mențiuni critice*, vol. V), continuînd: «*Surprindem o cursivitate neobosită în narațiunea din* **Cartea nunții**, *o vervă spumoasă și o elevație febrilă, mai ales în pasagiile lirice, căci G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă, deși de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație d'annunziană*». În mare însă, romanul ar fi neizbutit, «*abstracția îngheață viața*» etc., (Pompiliu Constantinescu, *Vremea*, 23, IV. 1933), ceea ce va declanșa reacția plină de resentimente, dar în bună măsură îndreptățită, a autorului și replica fermă a recenzentului. Maria Vișan ar fi prototipul «*babei Chiva*», după cum Dora Arion (Litman) a intrat în carte cu prenume cu tot. Prototipul centenarei Iaca ar fi bunica dinspre mamă a soției, pe care G. Călinescu (ea îl simpatiza și îi zicea Ghiță) ar fi găsit-o într-o vară închisă în casă, în grija unei nepoate (avea un picior fracturat), care o lăsase acolo să moară. Călinescu ar fi spart geamul, a făcut scandal și a plătit unei vecine din sat ca să-i aducă un an întreg cîte un litru de lapte pe zi. De la ea provin cîteva ulcioare, niște ștergare și alte obiecte țărănești din colecția lui.

În aprilie, incident cu Șerban Cioculescu, care, inspector, vrea să asiste la orele lui de italiană. Dar, avînd și alte motive de adversitate, Călinescu pleacă *(«nu-l recunosc ca inspector»)*, Cioculescu face un raport fără consecințe, întrucît profesorul recalcitrant suferea, chipurile, atunci, de dureri de măsele. Însă, altă dată, putea fi inspectat. Peste puțin, în februarie 1934,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şerban Cioculescu va scrie într-un bilanţ că: «*Nereuşita lui G. Călinescu, în romanul său* Cartea nunţii, *de sensibilitate anunţată modernă, e, poate provizorie, deoarece natura talentului său, liric şi ornat, şi a caracterului său impresionabil şi nestatornic, îl recomandă pentru operele de imaginaţie, dacă nu de observaţie*», accentuînd că «*e evident că îşi subestimează profesiunea sa critică*» (*Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, 1972, p.266). Polemizase, între timp, şi cu Camil Baltazar, Pompiliu Constantinescu, Mihail Sebastian, Vladimir Streinu, I. Valerian, aflîndu-se şi într-o stare de nelinişte şi suspiciune rău prevestitoare.

În iunie — membru într-o comisie de bacalaureat în provincie.

Prefaţează romanul *Europolis* de Jean Bart.

Viaţa lui Mihai Eminescu, apare, în octombrie, într-o nouă ediţie (a doua, revizuită).

1934 — În ianuarie Editura fundaţiilor Regale anunţă apariţia unei *Istorii a literaturii române* de G. Călinescu, în 4 volume, cum se înţelesese puţin mai înainte cu Al. Rosetti. Însă se îmbolnăveşte grav, în urma atîtor mari eforturi, şi prin intermediul medicului Constantin Giugiuc, prieten şi rudă, este internat la Spitalul Central, în clinica dr. Paulian, epuizat fizicește (avea numai 38 kg) şi mai ales intelectualicește. În martie e externat şi pleacă cu soţia la Răşinari, crezîndu-se suferind de «*o astenie persistentă şi de forme curioase (simulînd diabetul)*»; este convins că «*medicii m-au îmbolnăvit*», socotindu-i bolnavi plămînii, perfect sănătoşi, ceea ce nu-i putea face bine, cu atît mai mult cu cît diagnosticul greşit era supraadăugat la «*un grav surmenaj, cu depresiune morală consecventă*» (Al. Piru, *art. cit.*). Se vindecă lucrînd echilibrat la *Opera lui Mihai Eminescu*, din care primul volum apăruse în aprilie la Editura Cultura Naţională. Tot în martie C. Balmuş îl informează asupra condiţiilor unui doctorat la Iaşi, acela sperînd să «*te prindem aici pentru totdeauna*».

Începe anchetele printre scriitorii contemporani în vederea *Istoriei literaturii române...*, din care nu redactase decît fişe disparate.

La mijlocul lui septembrie îşi reia cronicile la *Adevărul literar şi artistic*. La *Viaţa românească* fusese înlocuit cu dr. Ernest Ene, ceea ce îl mîhnise. Către sfîrşitul anului, Ibrăileanu dorea, insistent, să-l vadă, poate şi pentru a nu-l lăsa să se desprindă cu totul de revistă.

1935 — În vacanţa de iarnă, «mi-am *îngăduit să hoinăresc pe străzi şi să-mi întăresc unele observaţiuni ce se strînsese de mult în fundul conştiinţei mele*» cu privire la arhitectură (*Adevărul literar şi artistic*, 29. XII): «*climei noastre îi convin acoperişurile repezi, care scurg ploile şi zăpezile şi apără de soare, ziduri groase şi ferestre cuminţi, camere cu aer mult, ca să poată păstra temperatura*, şi mai puţin «*sumedenia de case moderniste*», ce umpluseră Bucureştii. Tot pe atunci mărturisea a deschide mereu aparatul de radio, de vreme ce numai pe Em. Ciomac «*l-am ascultat foarte des la radio, făcînd cu multă dovadă de cultură şi cu timbrul graseiat al d-lui Iorga cronici muzicale*», deşi «*felul în care înţeleg critica acestei arte*» s-ar concretiza în acea «*foarte frumoasă critică pur muzicală a lui Wagner, de Berlioz, fără nici o literatură*». Puţin mai apoi avertiza: «*întrucît e îngăduit unui literat să se amestece în domeniul altei arte, cred că muzica este un sistem mecanic, fără raţiune psihologică, adică inanalizabil, supus unor legi interioare armonice. Esenţa ei este că elementele psihice, pe care le foloseşte desigur la origină, nu pot fi discutate sub raportul valorii respective de adevăr. Muzica nu este o artă expresivă, ci mecanică, stilistică, precum arhitectura, dansul, şi este caracteristic că pe dată ce aceste arte încearcă să exprime cad în grotesc*» (*Adevărul literar şi artistic*, 30. VI. 1935).

Urmează vol. II şi III (iniţial trebu iasă fie unul singur), ale *Operei lui Mihai Eminescu: Cultura. Descrierea operei*, Editura Fundaţiilor Regale pentru Literatură şi Artă, colecţia «Scriitori români contemporani». Lămuririle ultimului volum (datate martie 1935) consemnează faptul că numai cunoaşterea rea a poetului, studiile aproximative de pînă la el, lipsa unei ediţii etc. l-au determinat să întărpună «*între biografie şi critica estetică*» aceste volume de istorie literară, «*după care vor urma* Eminescu în timp şi spaţiu *şi studiul critic propriu-zis, către care fintesc toate sforţările de pînă acum*». Se vede că *Opera* se configura, într-o măsură, din mers, deoarece volumul următor (IV) va cuprinde altceva decît cele promise, abia în al V-lea ajungîndu-se la «*studiul critic propriu-zis*». Ca editor, Al. Rosetti îl asigura devotat că «*tot ce vine de la d-ta este excelent, judicios şi pertinent*» (17. VI. 1935).

La 30. VI. se indigna împotriva celor ce nu-i arătau anumite documente privitoare la scriitorii înaintaşi şi îndeosebi la Macedonski, care-l interesa pentru *Istoria literaturii române: «Istoria literaturii române pe care o pregătesc n-ar fi vinovată dacă la capitolul privind pe acest mare poet ar lipsi ştiri lăsate să dispară de către prieteni*». Va fi aici şi un probabil ecou al împrejurării că pe vară, «*înainte de a pleca la băi, m-am gîndit la posibilitatea unei informaţii asupra lui Macedonski*», scop în care i s-a adresat lui Alex. Th. Stamatiad, neobţinînd mare lucru, nici atunci, nici mai tîrziu. La băi s-a dus la Ocna-Sibiului, «*loc unde, dacă n-aş fi sclavul prejudecăţii vilegiaturiste, n-ar trebui să fiu. Ploaie, frig, invernal, apoi călduri atroce, apoi iar ploaie, plăcintă cu mere, Möbliertes Zimmer şi celelalte*» (vezi *Scrisori către Al. Rosetti*, Editura Minerva, 1979).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prin octombrie se decide a face un fel de însemnări personale, cu caracter general de jurnal: *«Femeile și tinerii roși de ambiții, dar fără puteri de a-și potoli eul în afară, își fac jurnale, de aceea am disprețuit acest gen de solitudine și apoi sînt la o vîrstă cînd nu mai am nici o vanitate și cînd tot ce fac, fac cu sentimentul țărăncii, că așa e dat omului: să muncească, să aibă un rost. Însă m-am gîndit, ca meseriaș al scrisului, cîte idei îți zboară prin fața ochilor, cîte fapte îți ies înainte care ți-ar fi de folos odată și pe care le uiți tocmai cînd ți-ar trebui. Nu un jurnal îmi voi face aci, ci, ca o bună gospodină, îmi voi strînge prin cutii petice și resturi de rochii, care vor fi bune la ceva într-o zi»* (4 octombrie; *Gazeta literară*, 29.XII. 1966). Locuia într-o casă pe care o socotea *«destul de confortabilă»* și lucra la *Istoria literaturii*, pentru care Al. Rosetti îl «prinsese» cu un avans de 20000 lei și despre care se știa în unele cercuri, din moment ce Stamatiad, cînd îl vizitează acasă pentru a-și lua documentele privind pe Macedonski, îl întreabă ce este cu ea și cînd ajunge la moderni. Era, încă de pe atunci, relativ tranșant și uneori prea bănuitor (vezi corespondența lui cu Al. Rosetti și cu alții, unele texte memorialistice etc.), chiar agresiv în relațiile cu oamenii și pe Stamatiad îl dă pur și simplu pe ușă afară: *«— Îmi pare rău, dar nu vreau să te mai refin peste ora cît ți-ai propus să stai. Am de scris articolul. Și am pornit ferm cu el spre ușă»* (*ibid*). M. Sadoveanu îl înștiința că a fost cooptat în noiembrie membru fondator al «asociației intelectuale și artistice», care ia ființă în București, cu numele *Divanul cărturarilor și meșterilor de la Hanul Ancuței*, întemeiere cu aer masonic ce nu pare a-l fi atras.

Se pare că radioul era în continuare pentru el sursă unică de delectare muzicală: *«Deși-mi place muzica, nu mă duc la concerte. Nu mă duc fiindcă nu-mi convin figurile din jurul meu. Cea mai mare parte dintre cei care vin la concerte fac asta din snobism, ca să se știe ce fini sînt ei, ce mult înțeleg din muzică. Însă nu înțeleg nimic, și asta se poate dovedi numaidecît. Semnul prieperii este semnul aprobării și dezaprobării. La teatru lumea rîde sau nu rîde, aplaudă sau nu aplaudă, și atunci autorul, actorii trag încheierea că piesa e bună sau a căzut. La concert însă nu cade niciodată nimic și toată lumea aplaudă pînă la tocirea mîinilor, mecanic și uneori în pauzele muzicale, nedîndu-și seama că fraza nu s-a terminat. Și apoi pozele înlemnite ale unor femei, simularea leșinului, gemetele concertate, elevația ochilor pe deasupra lumii mă irită și mă fac și mai mizantrop.*

Nu citesc nici critică muzicală pentru motivul că această critică e o literatură pretențioasă, în care e vorba despre orice numai despre muzică nu. Cînd văd cum cutare face biografia unui muzicant cu citate muzicale și-mi traduce epic sau descriptiv tot ce crede el că povestește compoziția îmi face rău. Numaidecît mă gîndesc la acele opuri naturalistice nemțești, naturalistice sau mai bine zis onomatopeice, unde cîntă un cocoș, un cuc, rage un bou, latră un cîine, măcăie o rață etc. Muzică de basse-cour» (*Ibid.*, 27. XII. 1936).

1936 — Este anul în care văd lumina tiparului vol. IV și V din *Opera lui Mihai Eminescu (Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica, Analize, Eminescu în timp și spațiu)*, Editura Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă, col. «Scriitori români contemporani», încheindu-se astfel cel mai lung excurs critic și istoriografic privitor la opera poetului: *«Am dorit a face ceea ce Sainte-Beuve numea fiziologia operei, istoria ei naturală (Pensées), adică acea direcție ineeată și fără zgomot care, prin exactitatea și curățenia ei, înfrurește mai adînc asupra spiritului»* (Postfață). Parte din lucrare va fi reluată în revista *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 1-2, 3-4/1956 și 1-2/1957. Integral refăcută, va fi gata de tipar în 1947, dar va apărea abia postum, în 1969-1970. I se decernează de către Academie, pentru această *Operă*, premiul «Hamangiu», în valoare de 100000 lei, pe baza unui raport întocmit de Ion Petrovici.

Viața literară din 25. III. anunță că G. Călinescu lucrează la o istorie a literaturii române. În mai, *«o scurtă escapadă»* la Constanța, pentru recreere. Volumele II și III din *Opera lui Mihai Eminescu*, vor constitui teza complementară pentru obținerea titlului de doctor în litere și filozofie, teza principală fiind despre *Avatarii Faraonului Tla: Analiza literară a unui manuscris eminescian* (teza a fost prezentată în manuscris — 100 de pagini dactilografiate), nuvela fiind publicată de el anterior în *Adevărul literar și artistic* din 26. VI. 1932 și comentată în vol. III al *Operei lui Mihai Eminescu*, cu multe deosebiri însă. Îl înscrisese C. Balmuș la 10 iunie 1936. Examenul are loc la 23 noiembrie 1936, la Universitatea din Iași, comisia (după recuzarea lui G. Pascu de către O. Botez și Iorgu Iordan și apoi înlăturarea sa și, ulterior, demisia lui N. Șerban) fiind alcătuită din I.M. Marinescu, M. Ralea, Oct. Botez, O. Tafrali și Iorgu Iordan (vezi, pentru alte amănunte, *Anexele* date de D. Vatamaniuc în ediția *G. Călinescu. Avatarii faraonului Tla*, Editura «Junimea», 1979). În cererea înaintată Universității Călinescu propusese istoria literaturii moderne ca materie principală de examen, iar ca *«materie liberă»* limba și literatura italiană, cu mențiunea ca e drept să fie scutit de *«lucrările preliminare de seminar»*, întrucît ca fost elev al Școlii Române din Roma publicase cele două studii despre misionarii catolici în țările române — ceea ce s-a și întîmplat, de altfel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Începe a colabora la revista *Fundațiilor Regale*, reapare în *Viața românească* scrie la *Analele Brăilei*, ca și curent, la *Adevărul literar și artistic*. În vacanța de vară e la Sovata-băi (iulie), apoi face o călătorie în «*Franța și Italia, pentru studii*» (la 8 august fiind «*gata de a pleca într-o escapadă în străinătate*»). În Italia ajunge «*pînă la Napoli-Capri*».

În același an, 1936, la 16. VIII, publică în *Adevărul literar și artistic* un fragment din studiul despre Andrei Mureșanu, care va intra în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ce va apărea în 1941. George Ivașcu are intuiția surprinzătoare asupra valorii scriitorului (*«între criticii români de astăzi, trebuie citat în primul rînd d. George Călinescu»*), afirmînd tranșant că «*D. Călinescu este cel mai indicat să ne dea o istorie a literaturii române*»... «*Ar fi o întreprindere vastă, pentru care însă îl socotim cel mai indicat*» (*Lumea*, 24. VIII. 1936). Locuia atunci, prin mai 1936 în București, în parcul (aleea) Müller, 55, acum aviator Iliescu. La 23.X. e declarat doctor în litere: «*Dată fiind competența și studiile d-lui Călinescu asupra lui Eminescu, subiectul ales, a asistat la acest doctorat un public neobișnuit de numeros*» care «*l-a răsplătit cu aplauze*». Anunță succesul, telegrafic, în versuri latinești, lui Al. Rosetti. «*Dignus, dignus sum intrare/ In hoc docto corpore. / Heu! difficile est intrare / In hoc docto corpore*», semnînd *Doctor Călinescu*, la care *Doctor Rosetti* răspunde: «*In prosperioribus*». Îi spusese și Ralea că «*a fost admirabil; m-am bucurat mult*».

1937 — La începutul anului, o mărturisire semnificativă pentru chipul cum trebuie preluate unele articole din *Adevărul literar și artistic*: «*Sînt foarte supărat pe măgarul de Sevastos. Mă cenzurează regulat, profitînd de împrejurarea că eu nu citesc „Adevărul literar și artistic“*». Colabora la *Dreptatea*, D.I. Suchianu (cu care polemizase cordial pe chestiuni de cinematografie) amintindu-i că «*banii p. cronică așteaptă de o lună la casă la „Dreptatea“*».

Publică culegerea de *Poesii* (Editura Cultura Națională), însumînd 11 piese, dintre care doar una apăruse în presă. Ca reprezentative pentru personalitatea sa poetică autorul socoate: *Neoromantică*, *Vînătoare*, *Ghenca*: «*Gîndul versificatorului a fost să-și facă un program pentru o lirică încă tăinuită, sugerîndu-l numai*» (vezi *Istoria literaturii române* ... 1941).

Între 17 și 29 mai se prezintă la Iași, la concursul pentru ocuparea postului de conferențiar suplinitor de la Facultatea de Filozofie și Litere (în locul lui Octav Botez, devenit profesor titular la catedra de istorie a literaturii române moderne). Comisia de examen (un alt candidat a fost N. I. Popa, care s-a retras) era alcătuită din M. Ralea, Iorgu Iordan, Oct. Botez, I. M. Marinescu și C. I. Balmuș. Proba întîi — *titluri și lucrări* — a fost cotată cu nota maximă, 20; a doua, cu tema *Limba ca element estetic* (trasă la sorți din șase, celelalte cinci fiind: *Poezia pură*, *Condițiile și felurile stilului*, *Psihanaliza și critica literară*, *Evoluția criticii românești* și *Critica sociologică*), la fel, ca și a treia, constînd din două lecții publice (una avînd ca subiect *Analiza poeziei „Rugă de seară“* de Arghezi). La 11 iunie Senatul Universității validează lucrările și propunerile ministerului numirea lui G. Călinescu în postul respectiv, ceea ce se va întîmpla la 1 octombrie, cînd îl găsim «conferențiar cu titlu provizoriu», cu un salariu de 4000 pe lună, adică jumătate din cît primea ca profesor secundar.

În mai, înainte de concurs, dăduse o raită documentară prin Humulești și vizitase, evident, bojdeuca lui Creangă din Iași în vederea viitoarei cărți (se gîndea și la una despre Macedonski).

În iulie e la Sovata, apoi, pînă la mijlocul lui septembrie (cînd publică în *Adevărul literar și artistic* un prim fragment din *Enigma Otiliei*), colindă, ca și în anii precedenți, prin satele din jurul Sibiului, scrie acolo, se odihnește, colecționează «*icoane pe glajă*», despre care scrie un articol în *Adevărul literar și artistic* din 19. IX, reproducînd două piese din colecția sa: una a Fecioarei, reluată mai tîrziu de el, spre a o așeza, cum îi era obiceiul, pe un perete exterior al casei (cartonul există în locuința sa și a fost reprodus în vol. *Scrieri despre artă*) și alta a Sfîntului Nicolae.

În octombrie se mai afla încă în București, unde locuia, cum se vede dintr-o scrisoare trimisă lui Sașa Pană (*Gazeta literară*, 30. III. 1967), în «*Strada Aviator Th. Iliescu, 55 (prin Piața Confederației Balcanice, Dorobanților — tramvai nr. 5)*». Din aceeași scrisoare reiese intenția de a-și începe cariera universitară printr-un «*curs de poezie*», pe care urma să-l publice (fiind în parte viitoarele *Principii de estetică*), ca și faptul că pregătea «*o lucrare de natură istorică*» asupra literaturii române. Fusese la Iași, dar avea dificultăți în a găsi o locuință. De unde, revărsarea pamfletară către Al. Rosetti: «*Am fost. N-am putut găsi nici o cameră mobilată după o săptămînă de căutări cu samsari. Ideea unei odăi cu parchet, sau cu teracotă, sau cu baie îi făcea pe toți să rîdă. Nu este nici măcar o odaie ca la țară, în Ardeal. Nu există paturi în Iași (crede-mă! nu e glumă!). Am cheltuit 15000 lei la hotel, fiind cu soția. În camera pe care am găsit-o (ceva ca încăperile de prostituție), n-am putut rezista. Ralea mi-a indicat o casă goală. Dar puteam eu să mă mut la Iași înainte de a avea o situație certă acolo? De altfel, m-am încredințat că n-aș putea locui la Iași, în chip permanent, niciodată.* Absolut niciodată». Încă de pe acum, pentru el, «*valuta unei prelegeri nu stă exclusiv în cuprinsul ei, ci în*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

recepția cu — pe cît e cu putință — aceeași complicație intelectuală și estetică». Este vremea din care pare a data «*profilul pe care mi l-a făcut pictorul Ștefan Dimitrescu și care era, pentru epoca de atunci, foarte asemănător. Ceea ce mă uimește, cu toată aparența încruntare a ochilor, sînt seninătatea și candoarea. Regretatul pictor a fost un psiholog*» (*Cronicile optimistului*, 1964, p. 7). La 8. XII, îl anunța pe Al. Rosetti: «*la 1 ianuarie vine volumul Creangă, e gata de tipar. Mai voiesc să-ți dau după aceea și un* Macedonski», *destinatarul așteptînd și un Bolintineanu*, despre care probabil vorbiseră, iar el promițînd ceva mai încolo și un *Caragiale* și meditînd și la altele.

George MUNTEAN

CÎND S-A NĂSCUT ION CODRU DRĂGUȘANU

În 1974, cînd s-au publicat pentru prima dată însemnările autentice ale „peregrinului transilvan" după carnetul de note păstrat în familie[1], se părea că problema datei la care s-a născut scriitorul căpăta o rezolvare definitivă. În tr-adevăr, carnetul amintit începea cu însemnarea fără echivoc: „Ich bin zu Dragus geboren den 9 Nov. 818 alt [en] Calender". În acest fel, data propusă de Șerban Cioculescu încă din 1942, în notița biografică[2] ce însoțește merituoasa ediție, căpăta nu numai girul autorității sale, ci și confirmarea documentului; nici o mirare deci că aceasta a fost adoptată de toată lumea și figurează în toate instrumentele de lucru, dicționare, istorii literare ș.a.

Și totuși, într-o veche notiță care a scăpat atenției specialiștilor pentru că era publicată într-o revistă modestă de provincie, în *Învățămîntul primar* (revistă a învățătorilor făgărășeni) nr. 9, 1945, atrăsesem atenția asupra faptului că viitorul scriitor figura în registrul primăriei din Drăguș, și nu ca născut în anul 1818, ci în cel precedent, 1817, an indicat de altfel și pe piatra mormîntului din cimitirul sibian unde este îngropat Ion Codru Drăgușanu, ca și în necrologagele din presa vremii, care arată că acesta a decedat „în al 67-lea an al vieții".

Cu concursul *Revistei de istorie și teorie literară*, care s-a arătat interesată de reluarea acestei vechi discuții, am căutat și găsit vechiul registru de botezați ai bisericii ortodoxe din Drăguș, aflat astăzi la starea civilă a Consiliului popular al comunei Vistea de Jos, jud. Brașov, de care ține satul Drăguș. Deteriorat și cu lipsuri explicabile prin tribulațiile suferite în decursul timpului, registrul păstrează totuși intacte paginile în care sînt înregistrați botezații începînd cu ziua de 30 aprilie 1813. Aici, la paginile 8 și 9, sînt înregistrați cei 14 botezați în cursul anului 1817 și între ei, la poziția 5, de la pag. 9 se găsește înscris — reproducem după rubricile registrului — «*anul 1817 luna nomiembrie 9, născutul Ioan, fiul lui Adam Plăiașu*". Spre deosebire de alte înscrisuri din registru, care au suferit unele corecturi, ștersături, adaosuri, aceasta nu prezintă nici o intervenție ulterioară. Verificînd în continuare registrul pentru născuții anului următor 1818, între paginile 9 și 11, cu un total de 18 botezați, nu găsim nici un alt Ioan, fiu al lui Adam Plăiașu, cum știm că se numea tatăl scriitorului.

Există, după părerea noastră, un singur document care putea să infirme data notată de însuși scriitorul în cauză (fie că el însuși fusese indus în eroare de o tradiție a familiei, fie că e o simplă scăpare de condei), și acesta este cel invocat de noi în rîndurile de mai sus. E mai probabil că însemnarea din carnetul lui Codru Drăgușanu e un simplu lapsus, căci și el, și contemporanii cunoșteau anul real al nașterii sale, înscris pe monumentul funerar.

Nicolae CODREA

[1] Radu Rațiu și Flaviu Sabău, *Revelația documentului. Ion Codru-Drăgușanu*, în *Manuscriptum*, nr. 1, 1974, p. 95.

[2] I. Codru Drăgușanu, *Peregrinul transilvan*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, 1942, p. IX.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LES STRUCTURES ET LES TRANSFORMATIONS DU ROMAN INITIATIQUE

(I)

Si nous représentons le système des genres comme un ensemble de cercles qui se recoupent — ensemble qui diffère bien sûr d'une époque à l'autre (les cercles s'éloignant ou au contraire se rapprochant les uns par rapport aux autres ou même se confondant presque),[1] — on pourrait rendre ce système encore plus net en y introduisant plusieurs axes dont le caractère — tout comme pour les cercles — est dynamique: ils se déplacent à travers ce système et se «recourbent» diversement. A part l'axe horizontal du style, divisant le système de genres entre les genres supérieurs, moyens et inférieurs (depuis le classicisme, l'évolution de cet axe tend vers la disparition de celui-ci, vers la fusion des cercles des styles), et l'axe vertical de la fonction, divisant le système entre genres didactique et d'agrément (depuis le Moyen Age, l'évolution tend à accentuer cette division et à éloigner les cercles les uns des autres, ce qui de l'autre côté eut pour conséquence le fait que beaucoup de genres d'abord strictement didactiques devinrent plus proprement littéraires, passèrent dans le domaine des «belles-lettres»), il y a encore d'autres axes de différentiation qui traversent le système, parmi lesquels une place spéciale revient à l'axe de la réalité, distinguant dans le système des genres de fiction et réalistes ou plus exactement des genres tendant vers la fiction ou vers la réalité, car le but de cette différentiation — tout comme des précédentes — n'est pas d'établir de classements absolus mais d'exprimer la polarité des genres, leur caractère passager el leur conditionnement historique, social et typologique. Les divers types de différentiation sont interdépendants: ainsi, les genres didactique sont liés aux genres réalistes (mais pas de façon absolue), les genres d'agrément aux genres de fiction (encore une fois, pas de façon absolue): l'axe de la réalité est donc très proche de l'axe de la fonction, sans toutefois se confondre avec lui. Il y a encore un autre axe qui traverse le système: l'axe du temporel qui distingue entre les genres temporels (profanes) et spirituels (extra-temporels). Il ne se confond avec aucun des précédents, car le caractère temporel ne se identifie pas au réalisme, même s'il y tend souvent (les genres temporels, surtout dans le domaine de la littérature d'agrément et de la littérature dégradée, tendent vers la fiction), de même que le spirituel ne s'identifie pas à la fiction (on laisse de côté la question de divers types de fiction dans les genres temporels et spirituels).

La différentiation des genres en temporels et spirituels a ses causes historiques et littéraires, ainsi que son évolution spécifique. Elle fut pertinente notamment par rapport aux genres médiévaux mais elle laissa des vestiges dans la typologie des genres jusqu'à nos jours. Dans la littérature du Moyen Age, le genre spirituel, oscillant entre le mythe païen et la religiosité chrétienne, prédominait, ce qui ne voulait pas dire, toutefois, que les genres n'eussent pas mélangé, pour des raisons les plus diverses, des éléments temporels aux spirituels; la polarité qui existait dans le macrocosme du système des genres se manifestait même dans le microcosme d'un genre ou d'une oeuvre singuliers en tant que ceux-ci faisaient partie du système. La modification des proportions internes des éléments spirituels et temporels entraînait le déplacement du genre du pôle spirituels vers le temporel ou inversement. Cette évolution n'était cependant jamais absolue: parallèlement avec la branche temporelle, la branche spirituelle survivait ordinairement, etc. L'épopée, l'une des origines du roman, liée dans une première

[1] Notre étude prend appui sur notre ouvrage non publié *Román zsvĕceni (Le roman initiatique)*. —Il faudrait se représenter le schéma des genres comme dynamique: avec les cercles modifiant sans cesse leurs rayons, leurs distances respectives (peut-être même leurs formes), et avec les axes se formant, disparaissant, diversement courbés et aux écarts variables les uns par rapport aux autres.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

phase au rituel et au mythe, qui fut donc un genre en grande partie spirituel dans le sens païen et plus tard chrétien (le point central de son sujet, c'était souvent le séjour du héros dans l'au-delà ou son combat symbolique avec le monstre), évolua manifestement vers le pôle temporel (profane), en déplaçant son centre d'interêt — déjà purement épique — vers l'aventure chevaleresque et la gloire profane, mais elle connut pourtant, de temps à autre, des renaissances en tant que genre spirituel. Le roman, par contre, qui s'était constitué au Moyen Age comme un genre temporel, profane (le roman courtois), se sépara, à la fin du Moyen Age, en deux branches, dont l'une se spiritualisa tandis que l'autre se sécularisa encore de plus en plus nettement (le roman de chevalerie transplanté dans le milieu bourgeois). Selon l'esprit de l'époque, sa fonction, la condition sociale de son auteur ou de son lecteur, le genre se sécularisait ou se spiritualisait à tour de rôle et dans ses différents types. C'est sans aucun doute la tendance de la sécularisation du genre qui, dans l'évolution du roman, fut la plus forte, se prolongeant à travers la Renaissance (le roman picaresque), l'Age des Lumières (le «novel» anglais) et culminant dans le roman réaliste du XIXe siècle; cependant, parallèlement avec cette tendance, la tendance opposée du roman spirituel, extra-temporel ou «d'outre-monde» continua à se développer. Cette scission jamais résolue du roman résulta, tout comme dans d'autres genres, de la position changeante du roman dans le système des genres et dans la société, de sa fonction différenciée. Il n'y a probablement pas de symétrie absolue entre le type temporel et spirituel du roman: pour de nombreuses raisons, le type temporel prédomine; parmi ces raisons, il y a celle par exemple que le roman, tombé vite en disgrâce officielle, se réfugia sur le terrain des genres mineurs et divertissants (avant d'être réhabilité et consacré par le système), trouvant ses lecteurs généralement dans les classes moyennes et inférieurs; une autre raison c'est qu'une aventure temporelle et sensible avait forcément un caractère plus épique (lié davantage au sujet) qu'une expérience spirituelle ou mystique et que l'esprit, la contemplation, la gnose recouraient, plutôt qu'au roman, à la légende, au poème, voire au traité. Malgré ces raisons d'ordre «épique», le roman n'abandonna jamais entièrement sa forme spirituelle en réalisant, avec ces moyens spécifiques, une analogie du schéma de sujet sur lequel avait reposé le mythe.

Le roman spirituel qui menait une vie relativement autonome et trop indépendante de l'évolution ultérieure du genre déterminée essentiellement par le milieu bourgeois se créa son propre système de moyens, de thèmes et de procédés, ses propres modes d'aperception, de représentation (symbolisation), son propre schéma du genre, c'est-à-dire schéma «forme-contenu». Il se distinguait du type du roman temporel par ses origines (arétalogie ancienne, hagiographie médiévale, légende, conte de fées, traité mystique),[2] par un degré supérieur de généralisation, de schématisation, d'allégorisation qui se découle en partie, et, dans un certain sens, par l'affaiblissement de son caractère épique. A cause de son caractère et de sa fonction, qui en faisaient une lecture un peu exclusive, ce roman était en même temps plus traditionnel, réticent aux transformations de toutes sortes, plus conforme en ce qui concerne la conservation de la structure du genre (cette conformité avait bien entendu de toutes autres raisons que la conformité du roman dégradé, dit populaire).

Le thème central du roman spirituel tel qu'il se dégage des romans médiévaux sur le Saint Graal, c'est l'évolution spirituelle de l'homme, son initiation mystique.[3] La notion d'initiation est d'une grande complexité conceptuelle, aux multiples significations enchevêtrées, et c'est ainsi qu'elle apparaît même quand elle devient le sujet d'un roman, lui prêtant sa structure et sa valeur sémantique. Dans son acception la plus générale, l'initiation, c'est la révéla-

---

[2] I. P. Smirnov, qui dans son étude *Ot skazki k romanu (Du conte de fées au roman* — TODRL XXVII, *Istorija žanrov v russkoï literature*, t. X–XVII, Léningrad 1972, p. 284–320) met en cause la conception de Bakhtine, qui fai dériver le roman d'un seul archétype romanesque — du carnaval —, et découvre un autre archétype — le conte de fées — à partir duquel il établit une filiation allant vers le vieux conte russe *Conte sur Sava Groudtsyne*, la *Fille du capitaine* de Pouchkine, les *Cosaques* de Tolstoï. Il découvre dans ces oeuvres des traces de la «métastructure» du conte des fées (élection du héros, arrivée dans un endroit isolé etc.). Mais il ne se rend pas comte de ce que la méta-structure du conte de frées est elle-même sous-etendue par une métastructure initiatique plus profonde et que l'archétype carnavalesque lui-même se forma parallèlement avec le type de conte de feés ou le type initiatique, et parfois même come leur parodie (cf. les parodies de l'initiation chez Rabelais, Cervantes, etc.).

[3] La relation entre l'initiation et le roman fut l'objet de plusieurs «monographies», depuis les années soixantes jusqu'à nos jours. Leur objectif, ce n'était pas tellement d'approfondir la typologie du genre romanesque, dont le défaut était jusque-là de surestimer la caractèr temporel du roman, mais plutôt de sonder l'archétype du roman — le mythe et le rituel; on découvre le schéma initiatique dans le subconscient du genre, c'est-à-dire là où le plus souvent il se dégrade, devient profane, mais sans le mettre en rapport avec le mouvement dialectique du genre, avec sa polarité typologique et sémique. L'examen du genre este fait par auteurs mais pas dans l'ensemble du genre en tant que type historique, régi par des lois analogues à celles du type temporel dont les procédés et la sémantique se transforment selon les époques et les contextes littéraires.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tion des mystères de l'esprit, emprisonné dans la matière, la purification intérieure, la résurrection et l'immortalité, précédées par une mort symbolique; c'est encore le Grand Oeuvre alchimique, la découverte de la pierre philosophale, le miracle de la transmutation, la fusion avec Dieu, la découverte de soi consistant dans le passage d'un état à un autre, plus élevé et plus parfait, la métamorphose intérieure par la connaissance suprême (cette connaissance est fondée sur la thèse de l'analogie profonde entre le microcosme et le macrocosme, entre l'homme et l'univers, de l'unité considérée comme le point de départ et la fin de toute évolution spirituelle). Si, dans le roman temporel, le sujet est développé «en touffe» autour d'une expérience sensible — que ce soit une aventure chevaleresque ou picaresque, des illusions ou désillusions morales ou sentimentales — et le mouvement du héros y a, conformément à l'idée de l'évolution temporelle qui a pour sens parvenir à la connaissance de l'existence terrestre, de la société, du monde et de soi-même dans ce monde, le caractère essentiellement horizontal et linéaire, dans le roman initiatique, le héros cherche une connaissance de ce qui est au-delà du sensible, ésotérique, et son mouvement a le caractère vertical et circulaire, ou plutôt en spirale, comme dans le mythe. Il est imposible, toutefois, de tracer une frontière absolue entre le roman temporel et initiatique, car les deux façons de traiter le sujet se combinent souvent, donnant lieu à des formes de transition: le roman temporel tend vers le roman initiatique, si la connaissance sensible se trouve couronnée par une initiation, comme c'est le cas par exemple pour *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen, dont le trame est picaresque, donc temporelle; et au contraire, le roman initiatique perd progressivement ses traits d'initiation ou bien le schéma et les motifs initiatiques ne forment plus qu'une charpente, le mystère se sécularise (roman gothique, roman à mystère, roman policier). C'est le dénouement qu'on peut considérer comme le critère pour distinguer entre le roman initiatique et le roman temporel: si c'est l'initiation au sens propre, il s'agit d'un roman initiatique, dans les autres cas, nous avons affaire à des romans temporels aux traits d'initiation.

Dans l'évolution du roman initiatique joue aussi, même si dans une moindre mesure que dans le type temporel, l'auto-réflexion du genre qui se manifeste dans le mouvement allant du genre à travers un anti-genre vers un genre «nouveau», mouvement qui régit par ailleurs la continuité-discontinuité de l'évolution des genres temporels. L'auto-réflexion du genre est présente déjà dans le plus ancien roman initiatique connu — *Les Métamorphoses ou L'Ane d'Or* d'Apulée, du IIe siecle après J.-C. Bien que le sujet du roman soit encore étroitement et très visiblement lié aux rites initiatiques de l'Antiquité, *L'Ane d'Or* n'en est pas moins, dans un certain sens, une parodie du genre des «métamorphoses» et du rituel initiatique lui-même; il y a là une tension entre l'élément extra-temporel et temporel ce qui est le propre de toute parodie. Cette tension, tantôt plus, tantôt moins forte, caractérise le roman depuis ses débuts jusqu'à nos jours.

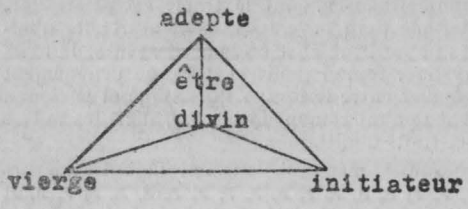
Dans l'Antiquité, l'initiation comportait un double rituel que le roman maintient: le rite de la maturité (dans la nature) et le rite lié à l'ascension de l'homme à travers différentes étapes de la connaisance ésotérique et au dépassement de la condition humaine (dans un temple, une loge etc.); dans le premier cas, le sens de l'initiation était d'intégrer l'individu dans le monde (l'adolescent dans la communauté des hommes), dans le second, au contraire, de l'arracher au monde profane et de l'individualiser à l'extrême — de le rendre divin. Dans l'initiation romanesque, les deux sens de l'initiation entrent dans une symbiose spécifique mais en même temps acquièrent une autonomie l'un par rapport à l'autre: l'initiation du premier type devient le sujet du roman temporel de la formation et de la maturation, l'initiation du deuxième type, le sujet du roman initiatique, incluant d'ordinaire également l'initiation de la maturité. Le roman de la formation et de la maturation — c'est-*à*-dire le roman de l'éducation — n'est pas dépourvu de traits initiatiques, et le roman initiatique, de son côté, est en fait un type spécifique du roman de la formation et de la maturation; les schémas du sujet et des personnages présentent, en effet, beaucoup d'analogies mais il y a aussi des traits purement antithétiques (dans le «bildungsroman» temporel, le héros se dirige vers le monde, dans le roman initiatique, au contraire, il se retire du monde).

Le roman initiatique n'est pas, toutefois, une illustration littéraire du rituel et du mythe, il en effectue un déplacement, une «déformation» épique, romanesque, plus ou moins importante; dans la sémantique du roman un rôle important revient justement à la rupture du schéma: rite inaccompli, initiation empêchée, manquée, diverses manipulations du sens où l'on introduit la stratification, l'incertitude, le redoublement. La couche profonde du sujet du roman initiatique est formée par les mystères antiques avec leur rituel de la divinité morte et ressuscitée, leurs mythes de métamorphoses et de renaissances, de luttes avec les monstres, leurs mythes astraux où l'évolution accomplie par le héros est à l'image de l'évolution du Soleil ou de la Lune. Cette couche païenne fut recouverte au Moyen Age, puis dans la Renaissance, par l'ésotérisme chrétien (la gnose, la cabbale, le symbolisme des cathédrales, des ordres monastique,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de l'alchimie, des doctrines hérétiques, des confréries et sectes secrètes — notamment des Rose-Croix et des Francs-Maçons). Dans les romans, tous ces systèmes ésotériques se combinent et s'enchevêtrent.

Dans le sujet, le thème initiatique est développé en trois principales phases: 1) période des épreuves et des errances du héros dans le monde; 2) catabase (descente) correspondant à la mort symbolique; 3) période de la catharsis (purification) et de l'accès ouvert dans «d'autres» mondes, de l'épreuve et du rituel initiatique correspondant à la renaissance symbolique. En simplifiant, nous dirons qu'aux phases des errances et de la descente succède l'ascension. Dans le roman, les différentes phases sont liées à certains personnages déterminés: à la limite qui sépare le monde d'ici-bas et le monde de l'au-delà, le héros fait la rencontre de l'initiateur, médiateur entre le monde sensible d'où vient le héros, et le monde supérieur où il se dirige. Dans cette phase, le héros-adepte reçoit également l'apparition de la vierge qui a, dans le roman, un rôle de médium. La vierge est liée à l'initiateur et en même temps à l'être divin dans l'espace initiatique: elle introduit dans le sujet le thème érotique qui, dans ce type romanesque, se trouve assez spiritualisé. Le schéma des personnages est donc un triangle avec l'adepte, l'initiateur et la vierge aux sommets, et l'être divin au centre.



La voie de la connaisance dont l'adapte suit l'itinéraire au déroulement le plus varié — depuis le mystère d'un objet occulte jusqu'au mystère d'un espace ou d'un être occultes — conduit de l'espace extérieur de la non-initiation, du monde matériel, à travers les obstacles et les épreuves que subit la vocation de l'adepte, jusque dans le monde intérieur, spirituel, divin, que le héros découvre assez souvent en lui-même

La période des épreuves, des errances, de la mort symbolique, de la descente dans les profondeurs de l'espace et du temps, dont les contes de fées en tant qu'histoires initiatiques dégradées sont une variante particulière, constitue le coeur même de ce type; l'aboutissement du voyage et le moment culminant de l'initiation ne se présentent, en comparation avec la période des errances et de la descente que dans les proportions d'un épisode ou même sont complètement absents. Cette assymétrie des différentes phases du sujet, qui s'accentue surtout depuis le romantisme, est encore un critère qui distingue l'initiation romanesque de l'initiation non-romanesque. C'est, en effet, que la phase des errances et de la descente est la plus intéressante du point de vue romanesque, car elle comporte le mouvement avec ses multiples aventures auxquels même le roman initiatique ne renonce point.

C'est le Moyen Age, ère par excelence des genres spirituels, qui marqua un grand épanuissement du roman initiatique. Avec la naissance du roman temporel chevaleresque au sein de la culture courtoise naissait parallèlement le roman initiatique en tant que sa variante spiritualisée; il se constituait là où l'hagiographie se séparait du dogme religieux et se sécularisait sous l'influence de l'idéal chevaleresque et en fonction de son lecteur profane. Le Moyen Age, dont de nombreuses créations portent des traits et une structure initiatique caractérisés, donna la réalisation la plus pure de ce type du genre dans les romans de la quête du Saint Graal. Dans la première version perdue, qu'on avait faite de cette matière et qui avait probablement été étroitement liée au rituel, encore païen, Gauvain avait les attributs d'une divinité solaire. Le traitement que le Moyen Age chrétien lui fit subir est sur ce point symptomatique: dans le roman *Perceval*, de Chrétien de Troyes (d'env. 1180), la suite des aventures temporelles de Gauvain fait pendant à la suite de Perceval (la visite de Gauvain au château enchanté — l'au-delà — est l'analogie de la première visite, non réussie, de Perceval au Château du Roi Pêcheur). La différence entre les deux héros consistait probablement dans le degré de l'initiation, si on peut juger d'après le fragment conservé (la deuxième visite de Perceval qui devait culminer par le rite après l'interrogation fatale est absente du roman). Le héros païen et trop profane fur ainsi remplacé par le chevalier chrétien, et à la lance et au glaive rituels du Château du Roi Pêcheur malade vint s'ajouter le mystérieux Graal. Le roman de Chrétien oscillait encore manifestement entre le pôle temporel et le pôle spirituel. Dans les versions ultérieures, notament dans l'*Histoire du Graal* (vers 1200), attribuée au moine Robert de Boron, et dans l'épopée romancée *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach (déb. XIIIe siècle), la quête de la gloire terrestre entreprise par le chevalier s'est déjà entièrement transformée en quête du salut de l'âme, le château «d'aventure» courtois est devenu le symbole du temple de Dieu, le Graal, à l'ori-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gine une sorte de vase d'abondance, est élevé au rang de symbole de l'eucharistie chrétienne (et le Perceval encore trop terrestre et coupable est remplacé, dans l'*Histoire du Graal*, par le pieu et vierge Galaad doué d'une ascendance biblique et des traits du Christ).

Les romans et l'épopée du Saint Graal devinrent le prototype du roman initiatique européen; le schéma des personnages est encore assez proche du schéma rituel original, qui s'estompe de plus en plus dans l'évolution ultérieure (surtout là où le roman s'est dégradé); l'adepte (Perceval, Galaad, Lancelot) correspond au guérisseur et myste païen, l'initiateur (Merlin l'Enchanteur, ermite, prêtre) au prêtre, la vierge (vierge errante, vierge-châtelaine captive et martyrisée — Blancheflor) à la pleureuse et à la prêtresse, l'être mystérieux (le Roi Pêcheur, Lohengrin) symbolise la divinité morte et ressuscitée. Parmi les adeptes, la tradition romanesque retiendra surtout Perceval, appelé «le fils de la veuve) (cette désignation en elle-même a déjà une signification initiatique, c'est l'un des noms des initiés: la veuve veut dire ici la terre privée de la lumière du Soleil — le désert du Roi Pêcheur). Perceval ne connait ni son nom ni son origine, il grandit au fond d'une forêt déserte et désolée (Gaste foret), il est affublé d'un habit paysan ou d'un accoutrement de bouffon, il est ingénu (nicelot, nice, nai), un pur niais (type romanesque classique); quand il rencontre les chevaliers de la suite du roi Arthur, il les prend pour des anges. Il doit d'abord expier ses fautes, son asservissement au monde, à la chair, il doit perdre la mémoire, devenir fou, errer par la forêt à moitié nu. C'est ainsi que par l'entorse faite à la mesure, à l'étiquette courtoise, par la «desmesure», se constitue peu à peu le monde romanesque non seulement dans le roman temporel mais aussi dans le roman initiatique. Ce n'est qu'au bout d'un certain nombre d'années — nombre symbolique, généralement trois ou sept, — que Perceval, que sa pénitence purifie de toute servitude terrestre, peut se souvenir, en apercevant trois gouttes de sang dans la neige, non seulement de sa bien-aimée perdue, mais aussi de sa vocation; il peut retourner au château, poser au Roi Pêcheur la question rituelle concernant la cause de sa maladie, guérir ses plaies et assister au miracle du Graal. (Le roman de Chrétien ne contient plus le récit de cette deuxième visite, et dans les versions ultérieures, la grâce du Graal est souvent accordée à d'autres héros.)

Le rôle d'initiateur consiste dans la leçon, l'explication, le sermon accordés à l'adepte il est donc plus didactique que romanesque (dans les contes de fées, le rôle analogue incombe au bienfaiteur, à l'enchanteur, dans le bildungsroman, à l'educateur, à l'oncle, au père spirituel). La vierge du roman a encore beaucoup de traits communs avec la fée ou la parque du conte de fées: l'adepte l'arrache au pouvoir du monstre (dans la variante courtoise, aux assiduités du prétendant fâcheux) et devient lui-même son amoureux et fiancé, la quitte et l'oublie, se ressouvient d'elle et part à sa recherche (cette retardation est déjà purement romanesque). Au fond d'un espace mystérieux, le héros se trouve en présence d'un être occulte aux attributs divins païens et chrétiens — le Roi Pêcheur, gardien du Graal ou du sommeil de l'esprit — le héros y lutte avec le diable, perd la mémoire et la raison, c'est l'espace de l'égarement de l'âme que l'élu doit traverser pour parvenir au chateau de l'initiation et du salut[4]. L'entrée de la forêt est l'équivalent médiéval de la descendente aux Enfers de l'Antiquité, elle représente la catabase initiatique. Le domaine de la forêt comprend en outre un château enchanté avec un lit d'épouvante, un vaisseau fantôme et d'autres pièges diaboliques. A la limite de la forêt et du château se trouve l'ermitage ou l'abbaye de l'initiateur et court un fleuve impétueux sans pont on avec un pont sur le point de s'écrouler, ou qui s'arrête au milieu du fleuve, étroit et acéré come une lame d'épée, gardé par des lions. C'est le fleuve-frontière, donnant lieu au passage par les eaux mystiques, bain purificateur et baptême: le héros est mort pour la forêt et renaît pour le château. Le passage du pont-levis et de la porte se refermant à la vitesse d'éclair derrière le héros font partie des épreuves symboliques auqelles l'adepte est soumis dans toute rite initiatique (dans les romans influencés par la philosophie orientale, c'est le jardin qui remplace le château et lui correspond). La forêt et le château incarnent dans le roman l'opposition entre les ténèbres et la lumière, la chair et l'âme, les sens et la raison, la matière et l'esprit, le chaos et l'ordre, etc.

La vie du héros reçoit, dans les romans du Saint Graal, la stylisytion d'une vie apocryphe de saint chrétien. Dans le mythe ainsi que dans l'hagiographie, le héros a une origine prodigieuse ou ignorée, il est élu pour une mission extraordinaire, part pour un pèlerinage rempli

---

[4] Cf. L. Cellier, *«Le roman initiatique en France au temps du romantisme»*, *Cahiers internationaux de symbolisme*, Genève, 1964, 4, pp. 22–40; le même, *«Le Chaos vaincu. Victor Hugo et le roman initiatique»*. *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, Strasbourg 1962, 6 — mars, pp. 329–339; le même: *«Deux voyages initiatiques en 1864* (LAURA *de George Sand et le* VOYAGE AU CENTRE DE LA *TERRE de Jules Verne)»*, *Hommage à G. Sand*, Paris 1969, pp. 101–114; le même: *Le Grand Meaulnes ou l'initiation manquée*, Paris 1963; S. Vierne, *Rite — Roman — Initiation*, Grenoble 1973; la même: *Jules Verne et le roman initiatique*, Grenoble 1973; J. M. Cox, *«Remarks on the Sad Initiation of Huckleberry Finn»*, *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*, ed. by J. B. Vickery, University of Nebraska Press, Lincoln 1969, etc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'actes pieux et de miracles, lutte avec des monstres, convertit les impies. D'autres thèmes encore relient le roman avec l'hagiographie: les pérégrinations et le retour du fils prodigue, la solitude d'ermite, l'ascension dans le Ciel. Par ces traits (et d'autres encore), les vies légendaires des saints, initiés d'un roman initiatique, dans les autres cas, nous avons affaire à des romans temporels aux traits d'initiation (symbolisme initiatique de son nom, plaies inguérissables, terre déserte).

Dans le roman initiatique, l'espace se dissocie en deux mondes nettement opposés: l'espace de la non-initiation qu'exprime l'image de la forêt (la «selva oscura» dantesque), et l'espace de l'initiation — le château. Les deux sont caractérisés non seulement par la présence de certains personnages mais aussi de certains objets et animaux. Les objets symboliques — table ronde, siège et lit mortels (domaine de la forêt) sont dominés par le Graal (domaine du château). La forêt est le domaine du dragon, du serpent, du corbeau, du lion, du cheval moreau; c'est à la limite entre la forêt et le château qu'apparaît le cerf blanc et l'ambleur blanc, monté par la vierge — tous les deux annoncent la proximité du mystère (là aussi, il y a le lion, dans le rôle, cette fois-ci, du gardien du seuil); l'espace du château est marqué par la présence de la colombe, du poisson, du cyne, et, une fois de plus, du cerf et du lion, symboles, en général, de l'esprit et du Christ. La signification symbolique de «noir», «terrestre» (reptile), «bête féroce, carnassière», est en opposition à la signification symbolique de «blanc», «eau» (poisson), «air» (oiseau), «doux» (non-féroce). Le règne végétal est représenté dans le roman le plus souvent par la rose aux significations multiples, fleur initiatique dès *L'Ane d'Or*, restée telle au Moyen Age dans les jardins *(Le Roman de la Rose)* et les formes géométriques à valeur allégorique (c'est dans une rose au sommet du cône céleste que réside Dieu dans la *Divine Comédie*).

La forêt, représentant le monde et le terrestre, c'est, dans les romans, d'une part, une forêt «aventureuse» et courtoise: le chevalier s'y bat en duels, sauve de belles dames et les courtise (la forêt est une sorte de promenade médiévale ou on peut rencontrer et affronter tout le monde), mais c'est d'autre part le domaine de l'asservissement à la chair et aux sens, de la mort symbolique exemplaires, rejoignent directement le roman initiatique.

L'ordre, la symétrie parfaite, le caractère géométrique même de l'espace initiatique médiéval, fortifiant son mystère dans le cône dantesque, forteresse de l'âme où l'initié célèbre ses noces mystiques avec Dieu, se trouvent ouverts par l'espace infini du monde baroque, exploré d'une façon allégorique par les pieux pèlerins. Dans la mutation baroque, le roman et les compositions romanesques (pèlerinages allégoriques, les soi-disant *theatrum mundi*) souvent se noient dans une allégorisme descriptif, une pansophie pédante, dans le rigorisme d'une éthique réformée qui privent le thème initiatique de son caractère originel de mystère angoissant et de sa polysémie déchirante. Le roman devient sermon et traité, explication chiffrée d'une alchimie mystique, comme dans les *Noces chymiques de Christian Rosencreutz*, par J. V. Andreae (1616), se transforme en dogmatique chrétienne (J. Bunyan, *Voyage du Pèlerin*, 1678-1684, M. Vierius, *Christoslaus*, 1689, etc.; de même il y a lieu de parler, dans un certains sens, du *Labyrinthe du monde et le paradis du coeur*, de Coménius, 1623). Dans tous les ouvrages cités, une figure spatiale du labyrinthe et de ville et palais labyrinthiques se réalise en tant qu'analogie de la forêt et du château. Dans tous ces ouvrages, se font remarquer exagérément la finalité externe, la construction rationnelle, bien des fois étouffant complètement le thème initiatique dont il ne reste plus que la charpente nue, ornée de symboles ésotériques — le roman change de genre, passant dans le domaine de la littérature didactique. Là, le *Simplicius Simplicissimus* (1668) constitue une exception. Tout comme Perceval, Simplicius est sorti de la forêt (la Forêt-Noire), il est d'origine obscure (éclairée plus tard dans l'esprit du roman-fiction), traverse la forêt, arrive dans un château hanté, visite le royaume lacustre etc. Le monde sert au héros de pierre de touche non point de sa malice, comme dans le roman picaresque, mais de Dieu. Après être passé par les métiers plus divers avoir goûté à tous les sorts, le héros se détourne du monde, se faisant ermite sur une île.

Le roman initiatique en tant que type de bildungsroman ou roman de l'éducation au sens large est passablement moraliste, c'est un roman sur la tentation et le péché suivi de pénitence, confession et vie à l'écart, sur une île, errance et perte de la mémoire; l'adepte doit mourir pour le monde et la chair qui l'avaient souillé du péché originel afin de pouvoir, purifié et converti, accomplir sa mission messianique. Les romans médiévaux ont été pour leur plupart des romans sur la vertu triomphant du vice et c'est cette même conception qui caractérise les romans baroques. C'est à l'époque du romantisme que survient un changement brusque et de principe, transformant fréquemment les romans initiatiques en ceux de l'initiation au péché et au vice, ennoblis d'une auréole mystique. (Une sorte de prologue à la conception renversée de l'initiation, dont on ne peut d'ailleurs plus parler comme de telle que dans le sens strictement romanesque, est représentée par les romans du marquis de Sade, de la fin du XVIIIe siècle). A l'époque romantique, le saint moine se métamorphose en pécheur, incestueux et assas-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sin. Ce passage d'un pôle sémantique à son opposé, le renversement de toute la structure sémantique furent, d'un côté, une manifestation de décadence et de la dégradation du genre, la preuve de sa profanisation dont l'extrême fut le roman initiatique «noir», de l'autre côté, ce fut celle de l'application de procédés spécifiquement romanesque, une expression de la sémantique ambivalente du genre, le plein développment de laquelle s'opéra justement â l'époque romantique.

Daniela HODROVÁ

URMUZ: AVERS ŞI REVERS

Actul categoric al scriitorilor de avangardă de a-l adopta pe Urmuz drept mentor al întregii mişcări moderniste a avut consecinţe extrem de serioase asupra receptării sale ulterioare[1], deşi în timpul scurtei lui vieţi grefierul Curţii de Casaţie n-a apucat nici măcar să-şi publice textele, cu atît mai puţin să se afilieze vreunei direcţii literare. Şi totuşi, în postumitatea sa imediată, ideea că a fost un *«premergător»*[2] al avangardismului românesc a devenit principalul reper în situarea sa în istoria literară, prelungindu-se pînă azi: într-o lucrare cu intenţii de sinteză, cum e antologia lui Marin Mincu, Urmuz e considerat *«cazul-limită al avangardismului românesc»*, care *«are, pentru prima dată, conştiinţa critică acută că sistemul de convenţii al literaturii acceptate a intrat în criză»*[3] (şi acesta nu e decît un exemplu).

Gestul îşi are, fără îndoială, justificările lui, atît de ordin istorico-literar, cît şi dintr-o perspectivă mai amplă, privind reperele socio-culturale şi de mentalitate ale unei întregi epoci. Dincolo de orice analiză, Urmuz reprezintă, în cea mai mare măsură, o limită a literaturii, un hotar al ei, care separă două teritorii distincte. Că el a produs (sau măcar a catalizat) anumite procese genetice ale avangardismului este, iarăşi, un adevăr incontestabil. Există însă un alt fapt ce ţine de evidenţă şi care totuşi veşnic rămîne de demonstrat şi de argumentat: el îşi întrece cu mult urmaşii întru avangardism (care, să ne-nţelegem, nu sînt nişte simpli epigoni) prin deschiderea foarte mare a operei sale. Aplicînd distincţia lui Umberto Eco între opera deschisă şi opera în mişcare, sînt înclinat să înscriu *Paginile bizare* în cea de-a doua categorie, întrucît *«se caracterizează prin invitaţia de a face opera împreună cu autorul»*[4]. Mai mult decît atît, ocultarea obişnuinţelor de lectură este atît de mare încît cititorul este chemat, în primul rînd, să valideze apartenenţa sau nonapartenenţa «bizarelor» texte la, vorba lui Roland Barthes, *«ceea ce ne-am obişnuit să numim literatură»*. Cuvintele lui Camus despre Kafka sînt întru totul aplicabile în cazul lui Urmuz: *«Toată arta lui [...] constă în a-l sili pe cititor să recitească»*[5]. Cu un amendament: ca şi la Kafka, şi la Urmuz există nişte «repere fixe» ale oricărei lecturi, nişte idei care trebuie neapărat luate în seamă (de pildă, problema absurdului, în funcţie de care se organizează lectura); la scriitorul nostru însă coeficientul unor asemenea «constante» este în mod sensibil mai mic, entropia semantică împinge interpretarea pe noi şi noi drumuri, de fiecare dată, în funcţie (şi) de fondul aperceptiv ori de cheia de lectură. Practic, o lectură aprofundată a lui Urmuz este posibilă numai ca rezultantă a mai multor lecturi fragmentare şi relativ autonome. Combinarea mai multor principii de lectură (şi chiar prejudecăţi, cu condiţia să fie

* Acest articol este un fragment din lucrarea *Tendinţe ale literaturii absurdului în proza modernă*, în curs de elaborare la Institutul «G. Călinescu».

[1] Vezi revistele *Contimporanul*, an V, nr. 71, decembrie 1926; *unu*, an II, nr. 9, ianuarie 1929 şi an III, 31 noiembrie 1930 etc.

[2] Formula a fost lansată de Geo Bogza, în *unu*, III, nr. 31, noiembrie 1930, dar ideea în sine a fost îmbrăţişată de întreaga mişcare avangardistă.

[3] Vezi Marin Mincu, *Introducere în avangarda literară românească*, în *Avangarda literară românească*, Bucureşti, Minerva, 1983, p. 19 şi urm.

[4] Umberto Eco, *Opera deschisă*, trad. de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, 1969, p. 46.

[5] Albert Camus, *Speranţa şi absurdul în opera lui Franz Kafka*, în *Mitul lui Sisif*, Bucureşti, 1969, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

asumate ca atare), este în măsură să conducă spre o unitate interpretativă. Obiectul în sine invită la un asemenea demers; există,în «paginile bizare», mai multe feţe ale aceluiaşi prototip: în afara lui Urmuz avangardistul, îi putem întîlni pe Urmuz realistul, Urmuz clasicul, Urmuz fantasticul ori Urmuz romanticul şi, evident, Urmuz absurdul, căpetenia tuturor. E nevoie însă de acceptarea deliberată a unui mecanism suprem: acela al jocului şi al hazardului. Cititorul care descoperă, în subtext, toate «feţele» enumerate (şi, desigur, altele) trebuie să se pună în postura celui care a aruncat moneda şi o urmăreşte din priviri, în timp ce se întreabă: *«cap sau pajură»*? Aşadar, *avers* şi *revers*, imagine ce ar sugera posibilitatea alegerii. Între realism şi absurd, de pildă, care sînt feţele fundamentale ce se impun lecturii din Urmuz, cititorul nu are de ales, ci doar de acceptat.

Urmuz realistul. A-l încadra pe Urmuz în curentul literar (istoric determinat) realist pare cel puţin un non-sens şi cel mult un lucru de şagă. Dincolo de orice teoretizări, bunul simţ («ca paradox» sau nu) pretinde de la acest curent ai cărui «mari» sînt Balzac & comp., o obligatorie notă de firesc (ceea ce la Urmuz...), o suficient de evidentă senzaţie de «copie după natură». Şi totuşi...

O serie de idei preluate din poetica realistă apare încă la primii comentatori ai scriitorului, ba chiar observăm o întreagă terminologie ţinînd de realism. Tudor Vianu, de pildă, observă în legătură cu unul dintre procedeele frecvente la Urmuz: *«...persiflarea clişeelor limbii este un procedeu foarte general al umorului în proza realistă...»*[6]. Sigur, plasată în context, afirmaţia comportă anumite nuanţări. S-o luăm însă deocamdată *grosso modo* şi să observăm că Urmuz face ceea ce fac *«în general»* prozatorii realişti. Mai mult decît atît, din lectura lui Pompiliu Constantinescu el poate apărea chiar ca un realist (cum să-i zic?) angajat, satiric, pornit să critice tare sociale şi morale: *«Cu bunăvoinţă, găsim o atitudine în ţesătura de absurd a situaţiilor şi eroilor săi neverosimili. În* Pîlnia şi Stamate *satirizează burghezul fără imaginaţie, în jocul de pitoresc absurd din* Ismail şi Turnavitu *se ascunde schema sufleteaască a politicianului. Perechea fantezistă* Cotadi şi Dragomir *travesteşte viaţa amară a comerciantului, ca şi emblema celor doi asociaţi* Algazy& Grummer, *primul, simbol al negustorului ambulant, al doilea, al răbdării sedentare, care identifică pe vînzător cu obiectele din magazin»*[7]. Cine ar citi acest fragment fără să cunoască textele urmuziene şi l-ar închipui pe autorul lor ca pe un Caragiale sau Gogol.

Dincolo de aceste interpretări, pe deplin posibile, chiar textele trimit, într-o formă sau alta, la sfera realismului (în orice caz, a realului ca reprezentare). Este evident, chiar la o lectură superficială, că Urmuz creează o altă «lume», una virtuală şi condusă după legi diferite de cele pămînteşti[8]. Dar această lume porneşte de la datele realităţii celei mai concrete. Modul de constituire a discursului probează perfect acest principiu: Urmuz are întotdeauna ca punct de plecare o viziune realistă, primul puseu e spre «copia după natură», însă natura capătă treptat în conştiinţa sa atribute noi; un demon îl deturnează de la prima sa intenţie. Grotescul şi ludicul (care ţin, totuşi, de structura realităţii umane) distrug această pornire dintîi şi scriitorul îşi exprimă astfel, indirect (sau implicit) o atitudine: nu poate da imaginea pur descriptivă şi «realistă» (firească) a acestei lumi imperfecte tocmai din cauza imperfecţiunii ei. Şi atunci intervine cu amendamente, o urîţeşte, o transformă într-un mod ciudat, evidenţiindu-i diformităţile. Se poate bănui aici o formă de protest, de inaderenţă programatică la imaginea comună a realului, dar şi detaşare (poziţie — iertată fie apropierea — de narator realist omniscient, care «nu se amestecă» între personajele sale, ci se menţine într-o perversă neutralitate). La nivelul constituirii discursului, cei doi timpi («realismul implicit», ca instinct primordial, şi deconcertanta transformare anti-realistă) se observă cu uşurinţă (de exemplu) în tehnica portretului. Descrierea personajelor începe totdeauna cu o secvenţă normală, de text realist, pentru a continua cu o alta care iese din obişnuit: *«Cotadi este scurt şi pîntecos, cu musculatura proeminentă...»* (pînă aici nimic deosebit, asemenea pasaje pot fi întîlnite în Dickens, de pildă); *«...cu picioarele îndoite de două ori în afară şi o dată înăuntru şi veşnic neras. Părul negru ca pana corbului e plin de mătreaţă şi încărcat cu scli-*

[6] Tudor Vianu, *Locuri comune, sinonime şi echivocuri*, în *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946, p. 108.

[7] Pompiliu Constantinescu, *Urmuz*, în *Vremea*, IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931.

[8] Ion Biberi (în *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine*, Ed. Corymbe, Paris, 1937) intuieşte acest lucru, dar nu şi legătura dintre universul urmuzian şi cel real, între care criticul vede o netă demarcaţie: personajele *«trăiesc pur şi simplu într-o altă realitate, care nu are puncte de contact cu a noastră. Între lumea lor şi real e aceeaşi opoziţie care separă veghea de somn»*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pitori și scumpi piepteni de baga». Același principiu funcționează în prezentarea lui Dragomir ori în alte pagini. Așadar, în bizareriile urmuziene există, totuși, o inițiativă de a prezenta lumea existentă într-o formă realistă. Că ea este împinsă către alte teritorii — e o problemă pe care o vom discuta cîteva paragrafe mai jos.

Toate aceste atingeri cu realismul ar putea părea irelevante. Li se adaugă însă un fapt de seamă: totuși, personajele lui Urmuz, considerate într-o mai veche monografie «*pure ficțiuni*, ca și cum ar fi *oameni*», sînt structurate pe date morale și psihologice umane. Înfățișarea e, desigur, grotescă, dar eroii suferă, iubesc, urăsc, se războiesc, cîștigă, pierd, au pasiuni, sînt disperați, anxioși, perverși ori, pur și simplu, caută absolutul. Nu țin toate acestea de cea mai pură realitate umană? E adevărat, ceea ce intră în opoziție flagrantă cu ideea de realism este «forma», expresia, care îl oripilează de-a dreptul pe cititorul de tip balzacian. Dar umanitatea urmuziană (cît și cum e!) pornește, în substanța ei cea mai intimă, de la (vai!) umanitatea «noastră». Sigur, modalitățile de identificare cu eroul literar analizate de Jauss par să nu funcționeze cîtuși de puțin aici[9], dar esențele umane din lumea reală sînt, totuși, întru totul transpuse în textele urmuziene.

Ipoteza unui Urmuz realist nu trebuie, evident, exagerată și mai ales aplicată unilateral. E clar că mecanismul textului nu concordă, *la suprafață*, cu poeticile realiste: dar lectorul e obligat să-i aplice, măcar din rațiuni de metodologie a lecturii, repere care țin de realism. Cu atît mai mult dacă «paginile bizare» sînt privite în opoziție totală față de lumea reală: un termen al opoziției nu se poate cunoaște deplin decît prin celălalt. Așadar, «Urmuz realistul» e, la urma urmei, mai ales un construct teoretic, elaborat în procesul lecturii: prin el pătrundem în mecanismul textului și tot prin el ajungem să identificăm, în acea lume mecano-zoo-antropomorfă, niște esențe umane. Pînă la esențe însă trebuie să trecem prin *absurd*, acest demon dezorganizator al textelor.

Urmuz absurdul. Realismul și absurdul constituie *aversul* și *reversul* actului lecturii prozelor lui Urmuz. Pentru cititor, absurdul se naște dintr-o serie de contradicții și își are punctul de pornire tocmai în posibilitatea unei lecturi în cheie realistă. Din cauza entropiei semantice, această lectură este însoțită tot timpul de sentimentul incongruenței, al eșuării; cititorul simte că a mizat pe ...avers și moneda își arată, impasibilă, reversul; el așteaptă o deplină organizare și textul îi oferă numai *aparența* acestei organizări. Tot Albert Camus, și tot în eseul despre Kafka, spunea că «*efectul absurd este legat de excesul de logică*»[10]. Iar textele urmuziene au, într-adevăr, o logică perfectă a desfășurării. «Prins» în mrejele ei, lectorul e cu atît mai mult șocat de inaderența semantică. Practic, sentimentul absurdului este generat, în principal, de o serie de contradicții care funcționează la nivelul receptării: a) între orizontul de așteptare al cititorului și «oferta» textului; b) între perfecta organizare formală a textului (gramaticală, sintactică) și aberația lui semantică[11]; c) între trimiterile intertextuale la diverse tipuri de literatură (de exemplu romanul balzacian sau proza romantică) și neaderența textului la nici un sistem literar, la nici un concept tradițional de literatură; d) între două demersuri paralele: textele trimit tot timpul la real, la Lume, iar pe de altă parte o anulează printr-o totală dezorganizare. Să luăm, de pildă, primele rînduri din *După furtună*, care precizează mai întîi, cu perfidie, tot felul de amănunte, detalierea excesivă sugerînd parcă perfecta vitalitate a lumii descrise, coerența și «realitatea» ei, pentru ca apoi un gest fără sens să anihileze totul: «*Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul... Cu vestmintele ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutînd un locaș de adăpost... Ajunse, fără să știe, lîngă cripta învechită și roasă de vremuri a mînăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenție, o mirosi și o linse de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat*».

În sfîrșit, ar mai fi de remarcat contradicția permanentă între posibil și imposibil, între *vraisemblable* și *invraisemblable*, termeni aflați într-un proces dialectic de mare finețe, granița dintre ei fiind tot timpul în mișcare.

Procesul lecturii nu poate ocoli aceste contradicții, care produc, prin însăși funcționarea lor, o stare absurdă în cititor, prins între două mecanisme implacabile: pe de o parte lectura firească, «în succesiune» (care presupune anumite așteptări și presupoziții) și, pe de alta, constituirea (retroactivă actului lecturii) unei «paradigme» a însușirilor unui personaj sau, în genere, a «lumii» prezentate. Sentimentul absurdului decurge, așadar, și din imposibilitatea de a

[9] Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Univers, 1983.

[10] Albert Camus, *op. cit.*, p. 140.

[11] Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1969, p. 614.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

raporta, de pildă, imaginea lui Cotadi (al cărui portret l-am citat) la o singură sferă: nici pe de-a-ntregul «realistic», nici total desprins de contingent.

Privit sub acest unghi, absurdul apare, într-o oarecare măsură, ca o stare tranzitorie. Obligat mereu să recitească, avansînd permanent pe axa paradigmatică (a selecţiei) prin descoperirea unor noi latenţe ale textului, dar rămînînd, totuşi, cam în acelaşi loc pe axa sintagmatică (a combinării), prin neputinţa de a combina altfel şi altceva decît aceleaşi «feţe» ale lui Urmuz, cititorul e într-o permanentă trecere spre altceva (*regresus ad infinitum*?), într-o permanentă căutare. Şi totuşi, textul, suveran, îl face să se complacă în jocul incomod cu moneda. Avers şi revers, mereu schimbate, împlinesc o dimensiune literară şi umană.

Mircea VASILESCU

PATUL LUI PROCUST – ROMAN BIPOLAR

Camil Petrescu îşi situează romanul *Patul lui Procust* (1933)[1] sub incidenţa experimentului literar. Programul explicit de producere şi receptare a textului se opune scriiturii tradiţionale axate pe stilul elaborat, «meseria» şi «meşteşugul»; opoziţie realizată prin reducţia succesivă a mărcilor de «literaritate» şi «ficţionalitate» («*Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie*», p. 19). Interesul lecturii este transferat asupra conţinutului trăirii intime, autentice, exprimată prin confesiunea de o «liminară sinceritate», romanul devenind, astfel, un «dosar de existenţe».

Scriitorul încearcă îndepărtarea de sfera literaturii tradiţionale prin utilizarea, în construcţia romanului, a unui amalgam format din genuri minore considerate de orizontul critic al epocii fie ca aflate la periferia sistemului, fie ca fiind excluse din acesta. Programul prezentat de autor în nota de la prima scrisoare a doamnei T. (p.7-20) numeşte acest amalgam «dosar de existenţe». Alegerea acestei denumiri este semnificativă în măsura în care indică modalitatea de construcţie a romanului şi orientează orizontul de aşteptări al lectorului. În primul rînd, se poate remarca faptul că denumirea «dosar» trimite la o realitate administrativ-juridică, la sfera codului ideologic ce reglează viaţa socială. Atenţia lectorului este, în acest mod, orientată către descrierea unei probleme ce vizează domeniul public de interese. În al doilea rînd, «dosarul» presupune un ansamblu de date asupra unui subiect dat fără ca între părţile comentate să fie stabilită o ierarhie sau un sistem coerent, clar, de legături. Se presupune astfel evidenţa unui complex neprelucrat de informaţii mai mult sau mai puţin relevante pentru clarificarea subiectului. Dosarul oferă o sumă de fapte fără să opereze vreun comentariu sau să ofere vreo soluţie, efortul interpretării aparţinînd celui care-l consultă. În al treilea rînd, denumirea face apel la faptul că dosarul presupune existenţa unui caz, unui eveniment ce merită să fie consemnat, cercetat şi apoi judecat în conformitate cu un sistem de norme. Ca realitate juridică, dosarul unui caz prezintă interesul generat de existenţa evenimentului aberant, a unui «scandal» ce urmează să fie judecat, deci calificat şi prin urmare, înglobat în sistemul de norme sociale, oficiale. Ca orice caz aflat în faţa instanţei de judecată, el este o manifestare a dezordinii, a haosului ce trebuie explicat şi inclus în convenţia şi ordinea existentă şi, ca atare, el este interesant în sine atrăgînd curiozitatea publicului. Orice proces celebru declanşează o reacţie catarhică publicului prin teama generată de manifestarea dezordinii, a monstruosului, şi eliberarea generată de procesul de încadrare în sistemul ordinii, de ritualul de exorcizare a răului prin mecanismul deculpabilizant al «ţapului ispăşitor»[2]. În acest fel, denumirea «dosar» oferă o informaţie multiplă, adică indică refuzul scriiturii tradiţionale, precizează structura formală a unui gen hibrid realizat prin amalgam şi anunţă o structură tematică bipolară ce conţine o abatere de la normă şi încadrarea ei în sistemul ordinii.

Opţiunea scriitorului pentru un caz reprezentativ este ilustrată de alegerea personajului-narator, Fred Vasilescu, care interesează prin bizarerie şi valoarea sa exemplară («*...dar din ceea ce ştiam despre viaţa lui, despre legăturile lui, despre ceea ce făcea din el un adevărat exponent al societăţii româneşti de azi, mi se părea că ar da la iveală lucruri de un interes documentar puţin obişnuit.*», p.29)

---

[1] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. Minerva, 1976.
[2] René Girard, *La bouc émissaire*, Bernard Grasset, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Urmărind cum se elaborează impresia de autentic şi veridic se poate remarca cum scriitorul adoptă, mai întîi, convenţia scrisorii şi a jurnalului, genuri literare minore ce permit eliminarea ficţionalului[3]. Ele admit renunţarea la autorul-narator în favoarea personajului narator şi transferul responsabilităţii afirmaţiilor şi a stilului pe seama personajului. Astfel, însăşi greşelile de stil sau de compoziţie devin semnificative pentru caracterizarea personajului şi nu mai sînt percepute ca abateri de stil inadmisibile. Totodată, această alegere permite o compoziţie organizată subiectiv în care digresiunile devin relevante, stîrnesc şi menţin interesul cititorului. (*«Căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decît întîmplarea însăşi, alunecuşurile de condei, digresiile.»* p.41).

În continuare, motivaţia textului este realizată pe baza modelelor de discurs neficţional preluate din articolele de ziar sau almanah. Utilizarea acestor intertexte capătă forme variate în roman, de la preluarea structurii sau a tematicii pînă la reproducerea cu fidelitate a unor articole deja publicate de autor în ziarele vremii.[4] Toate aceste intertexte la care se face referire, ca modele sau ca citate directe, servesc la crearea «autenticului» prin apartenenţa lor la nonficţional, şi măresc gradul de acceptabilitate a textului la nivelul orizontului de aşteptare format de lectura ziarului de publicistică. Însă, totodată, ele aparţin unei convenţii ce poate fi descrisă şi comentată ca fenomen literar. Un exemplu revelator, — în acest sens, poate fi nota scriitorului ce atrage atenţia asupra ficţionalităţii operei. În momentul în care romanul cuprinde o lungă digresiune despre activitatea publicistică a lui Ladima şi dezvoltă o serie de comentarii la adresa situaţiei existente în partidul liberal, scriitorul realizează pericolul receptării romanului nu ca mimesis al «autenticului» şi veridicului, ci numai în funcţie de gradul de adecvare la realitate, precum un text de jurnal, şi atunci afirmă că: *«Acest dosar de existenţe, se înţelege de la sine, e închipuit tot* [...] *tot romanul acesta este ficţiune pură»*. (p.164)

Genurile minore neficţionale utilizate în roman sînt: *cronica mondenă, ancheta socială, comentariu* cu privire la diverse stări de fapt ca administraţia (canalizarea şi localizarea capitalei) sau situaţia culturală (expoziţiile de artă, mobila modernă, teatrul, publicistica) şi *sfaturile de almanah*, de tipul: sfaturi culinare, alegerea mobilei adecvate, feminitatea, bunul gust, comportamentul adecvat situaţiei, moda feminină sau cea masculină.

Se poate stabili o axă pe care să se ordoneze aceste tipuri de articole în funcţie de gradul de insistenţă pe polul dezvăluirii senzaţionalului, «cazului aberant», sau pe cel al confirmării şi întăririi sistemului ideologic existent:

cronica mondenă,	*ancheta socială,*	*comentariul,*	*sfaturile de almanah*
Dezvăluirea «cazului»			∅
			Confirmă orizontul de aşteptare
Reacţie de indignare			

Ca şi în cazul dosarului juridic, faptele extra-sistemice îşi aşteaptă includerea în cadrul sistemului. Astfel, fie la un pol, fie la celălalt, opinia comună este liniştită că răul social şi imoralitatea au fost exorcizante prin dezvăluire sau comentariu şi în consecinţă, edificiul credinţelor publice a fost reinstaurat. Cronica mondenă şi ancheta socială accentuează mai mult caracterul senzaţional al faptelor pe cînd comentariul şi sfaturile de almanah nu fac decît să confirme şi să întărească sistemul ideologic (care serveşte drept fundal implicit la judecarea faptelor incluse în primele două categorii de articole,provocînd şi susţinînd reacţia de indignare).

Termenul generic de «dosar de existenţe» defineşte, astfel, un gen hibrid creat pe baza unei matrice publicistice. Frecvent în roman, se fac o serie de referiri la modelul ziaristic al articolului şocant, de senzaţie. Însăşi scriitorul îşi traduce procedeele romaneşti în termenii acestui model. Paralelismul şi intersecţia destinului eroilor Fred-Ladima se rezumă ca o descoperire făcută într-o gazetă (*«Dar să descoperi că prin aceeaşi dată, altă viaţă trece cu firul ei, ţi se pare ceva din altă lume* [...] *Ai impresia asta, cînd citeşti în ziar despre o dramă recentă...»*, p.117) iar mobilul venirii eroului la Emilia este descris în termenii curiozităţii pentru «expoziţia» de scandal, fapt ce indică şi preferinţa pentru un anume tip de discurs.(v.p.82)

Matricea idealizată a acestor tipuri de articole cuprinde două momente: (a)prezentarea cazului aberant şi (b) sancţionarea şi întărirea paradigmei sociale. Pornind de la această matrice se poate urmări cum romanul dezvoltă sau exemplifică acest traiect prin atenţia pe care o acordă sistematic dezvăluirii şi apoi comentariului eroului, Fred, vocea auctorială, sau, mai rar, a naratorului-autor. Acest fapt face ca romanul să pară contradictoriu în măsura în care admite dezvăluirea intimităţii unor relaţii erotice şi, simultan, corectarea elementelor şocante

[3] Radu Toma, *Epistemă, ideologie, roman*, ed. Univers, 1982.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin comentariile conformiste situate în planul «doxei», ideologiei burgheze. Procedeul coexistenţei scandalului cu conformismul este similar cu descrierea modalităţii de consolidare şi apărare a instituţiilor burgheze aşa cum este realizată de Roland Barthes în articolul *L'opération Astra*[4]. Barthes consideră că insinuarea în «Ordine» a spectacolului servituţiilor, injustiţiilor şi imperfecţiunilor pe care le produce serveşte, paradoxal, la salvarea şi consolidarea rigidităţii sale. («*Insinuer dans l'Ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais périmptoire de le gonfler.*» (p.44), «*Un peu de mal avoué dispense de renconnaitre beaucoup de mal caché.*»,p.46)

Un exemplu simptomatic pentru o asemenea construcţie bipolară îl reprezintă imaginea poetului, Ladima. În comentariul explicit al autorului, Ladima este prezentat ca un caz aberant, un om ieşit din comun, de excepţie, pe baza paradigmei poetului simbolist. («*El concepea structura sufletească a poetului ca o deosebire de speţă, nu ca o simplă polaritate. Creatorul de poezie e un profet, un iluminat, e construit altfel decît ceilalţi oameni, are simţuri în plus şi darul de a transforma orice atingere. Pentru el frumuseţea, tradusă prin muzicalitate, era un rit, îndeplinea un oficiu esoteric. Ironiilor mele pe care le găsea"lipsite de înţelegere"le opunea esenţa imaterialităţii lui*»,p.251) Figura omului de excepţie este introdusă în paradigma baudelairiană a «albatrosului» în termenii handicapului ce marchează o natură ideală şi insolită printr-o aluzie ca: «*se cunosc animale care se împiedică în ghiarele lor prea lungi, altele care pot abia să se mişte, abia să se reproducă...*» (p.313)

Figura poetului simbolist creată pe modelul baudelairian al revoltatului împotriva culturii şi ideologiei burgheze este însă încadrată într-o normă, este clasificată în comentariile autorului («*eşti partizanul „poeziei pure"* [...] *atunci eşti întocmai de partea suprarealistului Andre Breton* [...] *eşti un adept al onirismului ...*» p.250-p.254). Se cunoaşte tendinţa obsesivă a ideologiei burgheze de a clasifica, de a introduce orice element într-o măsură comună.

În aceeaşi tendinţă de a încadra scriitorul excentric, esoteric, profet şi iluminat în sistemul de clasificare şi înţelegere a lumii, al credinţelor comune, este formulată prezentarea idealului de fericire conjugală aşa cum e conceput de Ladima. Idealul fericirii conjugale imaginat de poet este idealul burghez al «căminului»[5], «*element creator şi vector de norme*» sociale cît şi «*instrument adecvat al disimulării ideologice a realului*»[6]. (H.R. Jauss afirma că: «*Modelul comunicaţional „dulceaţa căminului" idealizează, prin universul particular pe care îl evocă, normele şi valorile vieţii burgheze pentru a genera imaginea unei fericiri construită integral pe interioritate*». p.295) Descrierea acestui ideal în roman este apologia bogăţiei medii (să nu fiu chiar bogat), a casei «*mici*» cu odăi «*luminoase toate*», cu «*duşumele uscate*», «*perdele albe*», «*un dormitor cu sofa mare, călduros, cu o cameră de musafiri*», «*cu o mescioară şi pe ea o lampă portativă, să citeşti culcat...*», cu biroul «*simplu de tot*», cu un fotoliu «*adînc pentru fumat ţigara*» şi «*o nevastă plinuţă, albă ca tine cu ochii mari, verzi, strălucitoare de curăţenie şi sănătate*[...] *ca un model de Tiţian, aşa ca Lavinia, ca Emilia, ca să prepare ceaiul* [...] *să ai papuci calzi... Asta...asta...visez*». (p.131) Idealul «*căminului*» cald, luminos, în care, printre mobile se găseşte nevasta plinuţă, femeia obiect reprezintă confirmarea orizontului de aşteptări al lectorului de almanah şi reprezintă corectivul imaginii poetului simbolist, neîncadrabil.

Romanul dezvoltă, ca urmare a expansiunii matricii jurnalistice a cronicii mondene, procedeul dezvăluirii, al pătrunderii în intimitatea unor relaţii umane. Acest fapt are drept rezultat tratarea repetitivă a temei triunghiului soţ-soţie-amant şi a temei indiscreţiei.

Subiect de cronică mondenă, relaţia soţ-soţie-amant în care soţul este cel înşelat, trădat, este repetată obsesiv în roman. Comentariile Emiliei la fiecare din scrisorile lui Ladima încep cu explicarea situaţiei reale în care se afla ea în perioada emiterii scrisorii, adică relaţia ei cu un alt bărbat. Ladima, cu fiecare scrisoare, repetă starea bărbatului înşelat, devenind «înşelatul» la infinit. Emilia enumeră pe rînd: Zăgănescu, Berdiceanu, un avocat, unul foarte bine, unchiul, un fost deputat de la Bîrlad, un cunoscut, Nae Gheorghidiu, un grup de şaşeşapte inşi, Arghiropol, Stoianovici, un tip foarte bine, Cobîlcea. Eroinele romanului, Emilia şi doamna T., formează în jurul lor cu insistenţă triunghiul adulterului. Emilia multiplică la nesfîrşit numărul ocupanţilor din colţul rezervat amanţilor iar fiecare din scrisorile lui Ladima devine, astfel, pretext pentru repetiţia obsesivă a unei unice afirmaţii: «*Ladima iubeşte pe femeia care-l înşeală*». Doamna T. generează un triunghi în care soţul se află în opoziţie cu numai doi amanţi, D. şi Fred Vasilescu, Fred ocupă pentru o vreme poziţia de amant preferat, în relaţia sa cu doamna T., echivalentă cu cea de soţ, şi îşi imaginează că: «*Era peste putinţă ca să fie ceva între ei* (doamna T.-D.) *oricît de mare ar fi fost aşa invocata perversitate femeiască* [...] *Întîi era un motiv de incompatibilitate. Femeia aceasta nu putea suporta fizic nici o urîţenie*» (p.180),

[4] Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, coll. Points, 1957, (*L'opération Astra*, pp. 44–97).

[5] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1928. (*La douceur du foyer. La poesie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature*, pp. 263–298).

[6] H. R. Jauss, *ibid.*, p. 286.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar cititorul ştie din scrisorile confesiuni că «*...omul ăsta căruia mă dădusem lua contururi de moluscă uriaşă*» (p.22). Scrisorile doamnei T. par a fi, astfel, un document publicat într-o gazetă de scandal ce denunţa actele licenţioase ale unei femei ce părea respectabilă. Este interesant de remarcat similitudinea descrierii lui D., tînărului care se găseşte în camera Emiliei la sosirea lui Fred, şi a lui Ladima şi poziţia identică, de bărbat înşelat, care uneşte personajele principale, Fred şi Ladima, şi cele secundare, tînărul, D. soţul doamnei T., logodnicul Emilei. În această perspectivă, personajele reprezintă variantele unui invariant tematic ce serveşte la ilustrarea şi confirmarea misoginismului popular care afirma că «*orice femeie e trădătoare*».

Tentaţia de a vedea fără ştirea victimei ceea ce este interzis şi ascuns, tentaţia indiscreţiei devine în roman o sursă a interesului de lectură. Interesul pentru ştiri senzaţionale sau aparţinînd domeniului licenţiosului întreţine atît cronica mondenă cît şi romanul lui Camil Petrescu.

Romanul este constituit din texte ce presupun o comunicare intimă cu un unic destinatar, scrisoarea şi jurnalul. În astfel de texte există între emiţător şi destinatar o relaţie de sinceritate şi încredere. Însă aceste mărturisiri capătă un destinatar secund, neintenţionat, cititorul de literatură, şi devin obiecte de uz public. Lectorul romanului este pus în situaţia cititorului indiscret care urmăreşte pe furiş corespondenţa unei persoane străine. Personajele romanului repetă cu insistenţă acest act. Emilia întrebuinţează corespondenţa lui Ladima ca afrodisiac pentru amanţii săi repetînd exact gestul autorului romanului care oferă cu dezinvoltură scrisorile unei femei lecturii publice, adică schimbă destinatarul şi funcţia iniţială a textului. Indiscreţia capătă în roman valenţe erotice pe modelul «*dezgusturi care atrag irezistibil*» (p.92). Fred se simte atras de Emilia în urma citirii scrisorilor, iar doamna T. «*se dă*» lui D. în urma citirii de către acesta a scrisorii ei către Fred. Lectura indiscretă devine semnalul relaţiei erotice, marca dorinţei erotice, motor al actului de lectură atît a personajelor cît şi a cititorului romanului. Se propune, astfel, o complicitate şi o identificare a cititorului cu eroii romanului.

Totuşi, «voyeurism»-ul evident este corectat prin menţionarea cenzurii morale. Lectura indiscretă devine o lectură vinovată; vinovăţia personajelor, vinovăţia cititorului. Fred fură scrisorile compromiţătoare pentru a nu mai putea servi nimănui ca afrodisiac (p.275) şi, atunci cînd îşi recunoaşte tentaţia de a-şi spiona iubita, menţionează faptul că gestul era «*riscat şi ridicol de o îndrăzneală de sugestionat, care nu mai poate raţiona*» (p.176)

Formată tot pe dialectica: element şocant-element corector este întreaga scenă cadru ce are loc între Fred şi Emilia. Pe de o parte, Fred îşi mărturiseşte plăcerea pe care i-o provoacă prezenţa Emiliei şi, pe de altă parte, recunoaşte abjecţia unei asemenea plăceri şi o numeşte pe tînăra femeie prostituată, cu un gest denegatoriu.

Tema dezvăluirii este concentrată pe aspectele polare ale morţii şi iubirii. Romanul, ca şi ancheta socială, încearcă să-şi ofere datele care pot conduce la scoaterea la iveală a dezvăluirii senzaţionale, aflarea cauzei sinuciderii lui Ladima sau a «misterului» feminin. Romanul mimează procesul anchetei întreţinînd tensiunea căutării rezolvării şi a dezvăluirii finale. Ancheta capătă autonomie, în cazul sinuciderii, prin nerezolvarea voită (dezvoltarea mai multor piste posibile, dar false) şi, în cazul secretului feminităţii, prin comentariul explicit ce indica necesitatea perpetuităţii «misterului» în cazul femeii adevărate. Femeia iubită, generatorul de «*sadism psihologic*» (p.240), nu poate fi definitiv cunoscută, ea ascunzînd în permanenţă ceva. («*Dar simt că şi atunci, cu acel document înainte, nu aş găsi ceea ce doresc, cum nu-şi poate potoli setea cel cu gura uscată, în vis, oricît ar bea.*» [p.279]) tot aşa cum misterul mobilurilor ce determină comportamentul uman se ascunde înţelegerii eroinei, doamna T.

Tentaţia dezvăluirii şi a dezvelirii se extinde, în cazul personajului doamna T., asupra feminităţii ideale aflată în opoziţie cu feminitatea abjectă manifestată de Emilia. Portretul doamnei T. se circumscrie pe motivul «flăcării» («*...era frumoasă, cînd se consuma ca o faclă numai flacăra.*», p.279), al viului dinamic («*...era acum foarte vie, prea expresivă.*» p.127) şi al transparenţei expresive («*Frumuseţea ei era foarte sensibilă la viaţa interioară...*» p.178) în opoziţie cu Emilia calificată ca femeie inexpresivă avînd «*insensibilitatea leneşă, puţin lăltie*» (p. 74), ca manechin («*Ochii mari, verzoşi, care nu spun, din pricina gurii de manechin, nimic.*» p.78). Eroul romanului se simte atras deopotrivă de cele două femei şi de traseul parcurs, prin înlăturarea succesivă a învelişurilor, pînă la nuditatea obscenă a femeii. Atitudinea eroului este cea «voyeur»-ului atras de trupul ascuns privirii de îmbrăcăminte şi exprimă căutarea amînată a sexualităţii. Aceeaşi dorinţă de «voyeur» se manifestă la personaj şi în legătura cu tentativa de a o cunoaşte, de a o înţelege pe doamna T. («*Atît de chinuit sînt încît uneori, obsedat de sexualitatea ei, regret că nu o am fotografiată, răsturnată, într-una din acele poze obscene şi aş vrea-o exasperant de obscenă, aşa cum se oferă pe sub mînă, cu fereală, de poliţie*» p.279)

Artefactele estetice cu funcţie de modalizare, de atenuare a imaginii lubrice a Emiliei sînt, pentru Fred, fie poza de carte poştală ilustrată (p.54), fie «nudurile pline, făloase» din expoziţiile de scandal iar, pentru Ladima, «*un model de Tiţian, aşa ca Lavinia*» (p.131). Chiar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dacă modelul aparţine domeniului estetic degradat sau şocant, scandalos pentru morala publică, el produce distanţarea de sfera sexualităţii şi apropierea de zona feminităţii pe care o marchează negativ. Dacă Emilia este descrisă în termenii codului estetic degradat, ea manifestă feminitatea josnică, pentru realizarea descrierii doamnei T. se utilizează acelaşi cod estetic, însă « elevat », de tip mobilă de gust. În descrierea doamnei T. «mobila cubistă» este variant a domeniului estetic şi element metonimic pentru *«dulceaţa căminului»*.

Analizînd idealul fericirii conjugale conceput de Ladima şi cel realizat de Fred, se observă coincidenţa şi apartenenţa lor la paradigma ideologică a *«dulceţii căminului»*. Femeia este în cele două cazuri un «obiect» în apartament, ea există ca funcţie a interiorului curat, luminos, cald. Ea este echivalentul *«căţelului de rasă»* (p.181) şi are statutul *«sofalei cu aşternut de olandă şi dantelă»* (p.131), a *«fotoliului adînc pentru fumat ţigara»* (p.131) sau a tabloului de pe perete, Fred se simte atras, iniţial, nu de femei ca doamna T., ci de *«partea integrantă a acestui moment nou pentru mine*[...] *Era aşa de potrivită acestui interior aranjat de ea, încît mi se părea că dacă o să plece, are să plece sufletul casei»* (p.263)[7]. Acest fapt motivează prezenţa unei lungi descrieri a aprtamentului mobilat de doamna T. pentru erou şi inserţia unui fragment-analiză a stilului de nobilă cubistă realizat pe modelul eseului de almanah situat înaintea scenei erotice ce are loc între cei doi.

Procesul simultan de dezvăluire şi de acoperire este rezumat generic prin conceptul de «mister» ce învăluie persoana autentic feminină. Misterul reprezintă tocmai procesul paradoxal prin care, chiar în momentul denunţării femeii, se produce «îmbrăcarea» ei prin distanţare, paralel cu creşterea tensiunii şi curiozităţii stîrnite de femeia care ascunde. În acest context se poate menţiona analiza «strip-tease»-ului făcută de Roland Barthes[8]. «Strip-tease»-ul este conceput de criticul francez ca o variantă a «operaţiunii Astra». Publicul este vaccinat cu un fragment de Rău pentru ca apoi să fie scufundat imunizat în Binele Moral.

În cazul romanului lui Camil Petrescu, arta (mobila cubistă, interiorul modern, ilustrata poştală, pictura scandaloasă, modelul lui Titian), bijuteria, îmbrăcămintea, «misterul» reprezintă tocmai cauţiunea, condiţia, răscumpărării sexualităţii şi procedeul de distanţare, de exorcizare a sexualităţii în feminitate. Camil Petrescu introduce ideea căutării continue la care e supus bărbatul în faţa femeii superioare tot ca modalitate de transgresare a sexualităţii în feminitate prin «strip-tease»-ul perpetuu ce nu se mai opreşte la denudarea trupului ci, spiritua vorbind, devine mister continuu.

Acest experiment literar propune, pe baza matricei bipolare adoptată, punerea în prim plan a elementului şocant, scandalos, al Răului pentru ca în clipa imediat următoare să fie oferită retragerea, insula sigură a Binelui Moral. De aceea romanul nu a produs o reacţie violentă de experiment literar inovator la public şi nici una de absolută indiferenţă motivată de platitudinea orizontului de aşteptare regresiv. Experimentul literar, care trebuia să coboare, prin preluarea unei matrice ziaristice bipolare, este anulat de conţinutul ideologic manifestat de polul secund. Aşa cum, de exemplu, existenţa imaginii femeii obiect face acceptabil textul ca o confirmare a normei sociale.

Rezumînd, în concluzie putem afirma că scriitorul preia o matrice bipolară publicistică denumită generic *«dosar de existenţe»*. Bipolaritatea sa întreţine tensiunea dintre elementul şocant, scandalos şi conformitatea eleaborată de bunul simţ comun.

Valeriu DEAC

---

[7] Un topos tematic de succes, frecvent în perioada interbelică, dovadă varianta sa simbolistă din poezia lui Bacovia, *Decembre*.

[8] Roland Barthes, *op. cit.* (*Strip-tease*, pp. 147–150).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNTRE PANTAZI ŞI LAFCADIO

La o nouă lectură a *Pivniţelor Vaticanului* ne reţin atenţia detalii, altă dată ignorate, în *spovedania* lui Lafcadio. Urmărind biograficul doar în semnificaţiile sale (scriitor subiectiv, André Gide *«extrage materialul din sine însuşi, din rezerva de senzaţii înmagazinate; şi printr-o ocultă chimie, printr-o serie de combinaţii inconştiente* [...] *aceste senzaţii* [...] *se metamorfozează, se multiplică în idei»*. Remy de Gourmond. *Eseuri*, 1975, p. 342) ne preocupă de obicei în literatura gidiană, noua ipostază în care se înfăţişează, transfigurată, fizionomia autorului şi nu stricta determinare a momentelor unei anecdote povestite în numele unuia sau altuia dintre eroii săi.

Revenind, după un timp, la text, izbitoare ni se pare nu atît prezenţa, sau, mai bine zis, nu în primul rînd prezenţa în cartea scriitorului francez a spaţiului familiar bucureştean ca loc de naştere al eroului principal şi nici statutul lui de *«supus român»* cît, mai ales, descendenţa sa maternă. Şi dacă lui Lafcadio, pornit pe urmele urmăritorului său Julius de Baraglioul, biografia contelui Juste Agenor — cu sporul de greutate pe care i-l dă specificarea *«Ministru la Bucureşti în 1873»* — *«îi prilejuia* [...] *bătăi de inimă»*, rememorările lui în schimb, ambiţionînd să completeze o fişă biografică lacunară pînă atunci *(«Se născuse la Bucureşti în 1874, chiar la sfîrşitul celui de al doilea an în care contele de Baraglioul fusese reţinut aici de funcţiile ce îndeplinea»)* se insinuează în propria noastră memorie cu surprinzătoare asociaţii. *«Frumoasa Wanda»*, mama lui Lafcadio Wluiki a trăit, aşadar, la Bucureşti în ultimul sfert de veac al XIX-lea, şi, mai înainte chiar ca mărturisirile eroului să-i configureze profilul, imaginea ei descoperită de Julius într-o *«neliniştitoare»* fotografie din 1886 — unde *«pe o plajă aşternută cu nisip, o femeie, care nu mai era la prima tinereţe, dar ciudat de frumoasă se sprijinea de braţul unui bărbat cu o figură foarte specific britanică, elegant şi zvelt...»* — se suprapune, fie şi numai prin caracteristica dominantă a fizionomiei sale, peste imaginea unei alte eroine, o altă Wanda care trăise în acelaşi timp în Bucureştiul frămîntat de problemele războiului balcanic.

Să fie oare, tulburătoarea poloneză Wanda Wluiki, eroina cărţii lui André Gide, una şi aceeaşi cu *«fata foarte frumoasă»* care *«la pod la Marmizon»*, cu ani în urmă, ieşise în calea lui Pantazi conducînd, astfel, destinul eroului matein spre o atît de ciudată, gratuită existenţă?

Prezenţa ei în cele două cărţi, oarecum atît de diferite, pare să confirme acest ţucru. Dacă frumuseţea inubliabilă suprapune imaginile celor două Wande, dacă trăsăturile psihicului şi detaliile de comportament conduc spre acelaşi personaj, nu este mai puţin evident că demersul lor existenţial, aşa cum îl prezintă cei doi scriitori, indică descendenţa uneia din cealaltă sau, mai exact, în *Craii de Curtea Veche* se creează într-un fel premisele «evoluţiei» eroinei lui André Gide.

Cum *«judecăţile critice nu se pot lumina decît dacă cititorului îi este foarte prezent romanul, dacă îşi aminteşte detaliile (un întreg nu e viu decît prin detaliile sale anarhice, prin ceea ce contrazice ordinea şi unitatea sa internă»* (Eugen Ionescu, *Nu* 1934), să ne reamintim *cine este Wanda*, pornind de la *spovedania* lui Pantazi spre cea a lui Lafcadio, nu înainte de a mai releva un detaliu: şi unul şi celălalt îşi evocă copilăria şi adolescenţa, se mărturisesc unui scriitor, într-un moment unic al existenţei. *«Domnule conte* — spune eroul lui André Gide — *n-am îngăduit nimănui pînă acum să arunce o cît de fugitivă privire în viaţa mea* [...] *Dar azi e zi de sărbătoare; pentru singura dată în viaţă, am să-mi acord un concediu.* [...] *Lăsaţi-mă să vă povestec viaţa mea»*. În termeni apropiaţi declara şi Pantazi: *«De dragul dumitale care mi-ai arătat atîta prietenie, am voit, din capul locului, să-mi calc hotărîrea de a rămîne „incognito" timpul cît voi fi silit să zăbovesc pe aici şi dacă nu am făcut-o încă, e numai fiindcă a lipsit prilejul* [...] *Cu dumneata mi-a plăcut să trăiesc treizeci de ani de călătorii, tot cu dumneata* [...] *îmi voi retrăi astă seară copilăria şi întîia tinereţe»*.

În această *«întîie tinereţe»* apăruse în existenţa lui Pantazi făptura *«bălană şi albă pînă la serbezime»*, contrazicînd prin aspectul ei fizic canoanele de frumuseţe ale eroului care altfel nu simţea *«atragere decît pentru femeile oacheşe cît mai oacheşe»*. Fiică a unui polonez, *«beţiv se înţelege, care o ducea de azi pe mîine cu prăsila lui din ce în ce mai agonisea cîrpind haine şi curăţind pete»*, Wada trezeşte în descendentul trufaşilor arhonţi *(«înşiraţi ca în vechile icoane greceşti pe fund de aur roşu şi ţepeni în caftanele lor de sarasir»)* o adevărată patimă. *«Pe nesimţite,* — mărturiseşte Pantazi — *plăcerea ce la început îmi făcuse să o văd a ajuns o nevoie şi era din ce în ce mai amestecată cu duioşie; ziua, noaptea, chipul ei îmi răsărea în tot ceasul înaintea ochilor, nu mă puteam gîndi la dînsa fără să mă*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tulbur, iar cînd mă aflam în fața ei mă cuprindea o sfială pînă atunci necunoscută.» Iubirea înțeleasă sub aspectul absolutului *(«nici o clipă făptura ei, chiar avînd-o aproape, n-a așteptat într-a mea o bănuială măcar de poftă trupească»)*, amestecul de «duioșie» și «milă» pentru destinul fetei, despre care aflase *«că umblau s-o vîndă cum făcuseră și cu o soră a ei mai mare»*, sînt susținute de *«blîndețea»* și de *«nevinovăția»* fără de care, și în ciuda acuzelor grave aduse de *«cocoana Elenca a sameșului»*, «pe *chipul* și-n privirea ei nu se citea nimic». Este și motivul pentru care, *«după treizeci de ani* — constată eroul lui Mateiu Caragiale — *dragostea mea pentru dînsa nu s-a stins, depărtarea și timpul au făcut-o însă mistică: nu pe Wanda însăși o mai iubesc, [...] ci amintirea, nespus de duioasă și de dulce».*

Ridicată la dimensiunea logodnicii ideale, dar abandonată totuși de Pantazi chiar în momentul cînd era gata să pășească definitiv pragul înaltei case, *«ce de la 1812 se răsfăța sub cunună de comite pe pieptul vulturului cu două capete rusesc»*, ce ar fi devenit frumoasa poloneză pe care propriul tată a destinat-o *«vînzării»*? După ce a întrezărit mirajul aristocrației, ar mai fi acceptat ea condiția modestă de a se regăsi în brațele unui *«Fane al vădanei»*, zugravul pentru care pierduse partida strălucită cu Pantazi sau, mai degrabă, cu aceeași «nevinovăție» va intra sub protecția unui alt personaj de vază, să zicem pentru început contele Juste Agenor de Baraglioul *«ministru la București»*?

În amalgamul bucureștean al sfîrșitului de veac, *«... ici, aux portes de l'Orient où tout est pris à la légère»*, unde fastul și mizeria conviețuiesc nestingherite și *«floarea de maidan»* Pena Corcodușa devine logodnica marelui prinț Serghie Leuchtenberg, toate șansele sînt de partea Wandei. *Episodul Pantazi* reprezenta doar începutul unei «cariere internaționale», în care această fată *«foarte frumoasă»*, această *«ciudat de frumoasă»* poloneză înregistrează succese notabile (Lafcadio care nu-și cunoscuse decît tîrziu tatăl numărase, în copilăria sa, nu mai puțin de cinci *«unchi»*: un neamț, baronul Heldenbruck, prințul Vladimir Bielkowski, Ardengo Baldi, Fabian Teylor — lord Gravensdale, marchizul *de* Gevres)[1], dar nu atinge niciodată gloria. Ea rămîne pînă la sfîrșit o păguboasă: *«chemat pe neașteptate înapoi la București»* la moartea mamei, Lafcadio află că *«după plecarea marchizului, făcuse unele datorii și că averea pe care o lăsa ajungea tocmai bine ca să le plătească». «Astfel încît* — constată el — *nu puteam spera să mă aleg măcar cu o copeică, sau un pfenig sau cu un groș».*

Destinul eroinei era deci să fie mereu părăsită, dar, pînă la situația limită, asupra ei se revarsă ocrotitoare generozitatea... *«verilor»* de toate naționalitățile. Lafcadio își amintește de *«saloanele mamei din București»* unde *«se aduna societatea cea mai aleasă[...] o societate foarte amestecată»*, de plaja Adriaticei și de călătoria în Alger, într-un cuvînt de o viață devenită *«sărbătoare frenetică»*. Ca și Pantazi, acești *aristocrați* își asumă răspunderea vieții tinerei femei, transferînd și asupra fiului sentimentele purtate mamei. Fiecăruia îi revine ceva din instrucția copilului: limbi străine, *«probleme de scont, dobîndă și împrumut»*, călărie, «eleganță», cheltuieli fără *«nici o socoteală»*, șah și chiar unele *«șmecherii»*. Moștenirea esențială, cea care îi definește profilul, plăcerea gratuității *(«am umblat todeauna numai după lucruri care nu-mi pot folosi la nimic»)* am putea considera însă că a dobîndit-o pe linia Pantazi (ce, la rîndu-i, *«trăia într-o nepăsare fără țămurire, nu se sinchisea de nimeni și de nimic»)* dacă într-o aliniere *sui generis*, l-am înregistra și pe «craiul» matein în cortegiul de «unchi» ai eroului lui André Gide.

Nu s-ar putea încheia recompunerea din fragmente a acestui portret fără constatarea că substratul fascinației pe care Wanda o exercită asupra celor din jur consistă, în cele din urmă, în aceeași nevinovăție și sfiiciune cunoscute din relatarea lui Pantazi, în discreția desăvîrșită a naturii ei desvăluită indirect în meditațiile bătrînului conte, reflectînd asupra portretului lui Lafcadio. Cucerit de *«vocea lui* [...] *foarte respectuoasă»* care *«tremura ușor»*, de surîsul abia schițat, de atitudinea cuviincioasă a tînărului, de aspectul «fizic» în general, Juste Agenor poate constata cu satisfacție: *«slavă domnului! seamănă cu maică-sa».*

Sigur că, propunînd lecturii, într-o perfectă îngemănare, cele două episoade ale aparițiilor frumoasei poloneze, în *Pivnițele Vaticanului* al lui André Gide și în *Craii de Curtea Veche*, romanul lui Mateiu Caragiale, o întrebare se naște firesc și ea devine, pînă la urmă, presantă, peste toate aceste curioase coincidențe: să fi avut cei doi scriitori ca model al personajului Wanda același prototip real?

Ipoteza, pe cît de ispititoare, ar fi pînă la urmă tot pe atît de posibilă dacă am descifra în autenticismul gidian din *Piv-*

[1] De remarcat că doar Ardengo Baldi nu are un titlu de nobleță, e un fel de *«Fane al vădanei»*, fără armonică, dar înrudit cu acesta prin alte «meșteșuguri» agreabile, care încinta pe copil și mamă deopotrivă. Tot el este și singurul căruia nu i se spune niciodată... «unchi».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

niţele Vaticanului şi foamea acerbă a transcrierii faptului nud al realităţii. În ceea ce-l priveşte pe Mateiu Caragiale, nu au lipsit de-alungul timpului prospecţiile critice şi istoriografice în depistarea unor puncte tangente între lumea veridică şi operă. Personajele *Crailor* ..., obsedante în nota lor pitorească, continuă să incite curiozitatea regăsirii lor în peisajul istoric al Bucureştilor sfîrşitului de veac trecut[2].

Putem oare presupune că ar fi cunoscut accidental André Gide, în Parisul invadat la începutul secolului de numeroase prezenţe româneşti, povestea unei aventuroase Wanda plecată din acelaşi loc de unde avea să evadeze şi Pantazi al lui Mateiu Caragiale, urmînd un drum în bună măsură asemănător cu al eroinei scriitorului francez? Avem, în acelaşi timp, posibilitatea să descoperim existenţa reală a Wandei în *Jurnalul*, cît ni s-a păstrat, în *corespondenţa* sau în *Agendele* lui Mateiu Caragiale?

Două însemnări din *Jurnal* datate 1931, dar rememorînd episoade vechi încă din 1912, reţin prezenţa în compania lui Bogdan Piteşti, a unei *june poloneze*, «*dezdrumată, vulgară, necioplită şi ordinară...*» şi a unei oarecare doamne *Marie Wanda Cristodulo Georgescu*, «*o coloneleasă de provincie, gen vaudeville, al cărei destin avea să fie, treisprezece ani mai tîrziu, destul de lamentabil...*».

Prea puţin şi prea departe de ceea ce ne interesează aici, chiar dacă în compoziţia numelui cu rezonanţă franceză, polonă, italiană şi română poate fi întrezărită acea «*fărîmă de adevăr*» pe care Vasile Lovinescu o căuta în identificarea personajelor mateine. Un argument atît de puţin elocvent nu poate impune o ipoteză, dar nici un o respinge cu desăvîrşire. Ea rămîne posibilă, credem, chiar şi numai prin raportare la exemplele «validate» pînă în prezent de istoria literară.

Devine, în acest caz, puţin probabil ca una sau alta dintre dintre bănuitele prototipuri ale Wandei ale lui Mateiu Caragiale să fi ajuns, într-un fel, sub ochiul ager al lui André Gide. Şi apoi, ar fi trebuit, desigur, ca o mare sete de puritate şi aceeaşi nostalgie a aventurii să-i fi mînat pe cei doi scriitori, într-o identică sinteză psihologică, pentru a ridica, dintr-un mediu trivial, pînă la sublimul obsesiei, imaginea atît de fumurie a blondei poloneze.

Se naşte atunci o a doua ipoteză mai puţin fantezistă decît prima. Cucerit de lectura *Pivniţelor Vaticanului*[3] nu va fi fost Mateiu Caragiale ispitit să creeze un moment anterior existenţei gidiene a Wan-

---

[2] Publicînd în 1974 corespondenţa lui Mateiu Caragiale cu prietenul său N. Boicescu, Barbu Cioculescu a sugerat posibilitatea identificării unor personaje din *Crailor*... în epistolele de tinereţe ale scriitorului. «*Dacă ar fi fost concepuţi într-o perioadă imediat următoare anilor 1906–1908, Crailor ne-ar fi dezvăluit cîteva figuri care populează această corespondenţă: Montesquiou, ca parte a prototipului Paşadia, acel Sturdza misterios pentru Pantazi, Vlădoianu pentru Pîrgu*». (Barbu Cioculescu, *Arhetipurile «Crailor»*, în *Manuscriptum*, an. V, nr. 1–4/1974).

Lectura scrisorilor deschide, într-adevăr, clară perspectiva proiectării în roman a unor fizionomii bucureştene din epocă: «*Am făcut cunoştinţă cu un Sturdza între două vîrste cu care am făcut două chefuri şi care cunoaşte bine pe beşadele de la Dieppe [...] acest Sturdza pe care-l cunosc, e un om cult, dar nocturn şi misterios [...] De altfel îl văd rar acum, o singură noapte am stat cu el pînă la 8 dimineaţa şi apoi ne-am întîlnit iar la dejun. A mai trăit încă acum 20 de ani în Bucureşti, apoi a dispărut şi acum s-a ivit iar. Ce oameni! Ce timpuri!*». (7 mai, [1908]).

Şi mai sigură este însă pentru Barbu Cioculescu «*filiera muşchetarilor (Cantemir-Câmpineanu, Fr. de Montesquiou şi Mateiu însuşi)*».

Pornind de aici Vasile Lovinescu relevă, la rîndu-i, «*raportul de siluete*» ce se pot stabili între eroii cărţii şi eventualele lor *modele*, detectabile în *corespondenţă*. Exemplul cel mai edificator este pentru autorul celui de *Al patrulea hagealic* (Cartea Românească, 1981, anexa 2), *Câmpineanu-Cantemir* ca model al lui Pantazi. Aflat la capătul unei genealogii ce sfîrşeşte cu «*Maria Cantemir măritată cu Pantazi Câmpineanu*», Vasile Lovinescu stabileşte «*aproape sigur identitatea unuia din Crai*» în persoana lui Pantazi Câmpineanu-Cantemir, «*om moale şi plictisitor*» (Mateiu Caragiale, scrisoare din 14 aprilie 1908) care, ca şi personajul căruia i-a servit drept model «*nu era nici el lipsit de ciudăţenii*» constată exegetul *Crailor*. «*Astfel îşi italieniza numele în străinătate cel puţin în anumite cazuri...*». Ceea ce, considerăm noi, nu poate elimina cu totul din discuţia aflării prototipului pe «*acel Sturdza misterios*», invocat de Barbu Cioculescu, fiindcă un scriitor nu se opreşte niciodată doar la dimensiunile unui singur personaj real. Ideea de *a combina* nu era străină nici măcar unor scriitori afişat autenticişti ca Mircea Eliade sau Anton Holban.

Vasile Lovinescu semnalează şi prezenţa, caricaturizată în roman, a unor «*nume cu asonanţă străvezie*». În *Arnoteni* comentatorul recunoaşte pe *Văcărăşti*, cel puţin după formula: «*şi apoi cine nu ştie că pana unui Arnotean, Enache, al II-lea, însemnase începutul renaşterii literaturii române*». Teosoafa Papura Jilava nu este alta – după Vasile Lovinescu – decît Bucura Dumbravă ş. a.

[3] *Pivniţele Vaticanului* a apărut în 1914, deci tocmai în etapa cînd scriitorul român începuse redactarea *Crailor de Curtea Veche*. Menţiunile din *Agende* (1923–1936), referitoare la cărţile pe care scriitorul şi le procura prin librarul Soare, relevă preferinţele certe ale lui Mateiu Caragiale pentru literatura franceză. Reţinem cîteva exemple: «*R. de Gourmont* – Le latin mystique, *Baudelaire* – Oeuvres posthumes, *Verhaeren, Duprechon...*»

Ceea ce ni se pare însă interesant de observat e faptul că, deşi în această perioadă cărţile lui André Gide se bucură de un mare răsunet la nivel românesc, ecourile acestei literaturii mai ales în rîndurile generaţiei autenticiste fiind bine cunoscute şi de largă audienţă în întreaga presă literară a momentului, totuşi autorul lui *Corydon* nu se găseşte înregistrat între preocupările de lectură ale lui Mateiu Caragiale din etapa la care ne referim. Să fi încetat interesul lui Mateiu Caragiale pentru André Gide odată cu povestea Wandei din *Crailor de Curtea Veche*?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dei pentru a croi astfel destinul eroului său Pantazi sau chiar premisele «înstrăinării lui»?

În lungul proces de elaborare a *Crailor de Curtea Veche*, conceput încă din 1910 şi terminat în 1927, partea a III-a *(Spovedanii)* a solicitat, se pare, în mod deosebit efortul creator al autorului. Mai mult decît atît, într-o altă însemnare de *Jurnal* (3 noiembrie 1928), relatînd lunga perioadă de gestaţie a operei *(«vreme îndelungată pe şantier, adesea întreruptă, dar niciodată părăsită»)* Mateiu Caragiale recunoştea că: *«spovedania lui Pantazi m-a chinuit mult, sfîrşitul ei mi-a cerut multă trudă şi n-a venit decît foarte penibil, tîrziu»*[4].

Să se fi cristalizat acest moment important din definirea panoramei *Crailor* ... sub directa influenţă a lui André Gide şi a *Pivniţelor Vaticanului?*

Argumentele directe, probele materiale de istorie literară ne lipsesc, dar ipoteza însăşi a unor consonanţe spirituale între cei doi scriitori nu ni se pare deplasată[5]. *Actului gratuit* al lui Lafcadio, din *Pivniţele Vaticanului*, i-ar putea corespunde astfel, în *Craii de Curtea Veche, existenţa gratuită* a lui Pantazi. Un critic ca Nicolae Manolescu, comentînd în *Arca lui Noe* romanul lui Mateiu Caragiale, observa că ceea ce le este specific «crailor» aparţine inacţiunii, Pirgu fiind, în contrast cu aceştia, singurul personaj care acţionează. Am exagera mult peste realitatea interioară a operei dacă am converti *inacţiunea crailor* spre un *act gratuit* existenţial? Ce fapt şi ce acţiune poate fi mai gratuită decît a-ţi rata propria existenţă? Mai mult chiar de a te complace conştient şi definitiv în această ratare, renunţarea fiind aici norma fundamentală de expresie a trăirii. Fiecare dintre *craii* lui Mateiu au trăit (şi au relatat în *spovedania* lor) cîte un «eveniment» inexplicabil logic, dar pe care l-au acceptat cu toată convingerea fiinţei lor, eveniment ce i-a *declasat* asemeni lui Lafcadio. G. Călinescu definea *Craii* drept *«secături ale vechii capitale române»* şi atrăgea atenţia asupra *evenimentului inefabil, «ancestral, aparţinînd fondului obscur»*, dominant în romanul lui Mateiu. Dar Lafcadio, cum poate fi definit mai bine decît prin *termenul* pe care André Gide l-a folosit pentru întreaga categorie căreia i se integrează prin *actul gratuit* şi tînărul său «erou»? Şi ce sînt pînă la urmă *«subtilii»* gidieni din *Pivniţele Vaticanului* dacă nu nişte «secături» mateine (în termen călinescian) preocupate, pînă la exces de *fondul* lor *obscur?*

Nu ne propunem să patinăm pe această pistă care poate fi bănuită ea însăşi drept gratuită. Dacă o acceptăm însă găsim în ea o justificare surprinzătoare a interesului de care generaţia scriitorilor autenticişti a manifestat-o faţă de Mateiu Caragiale[6]. Atunci şi încadrarea *Crailor*... unor tendinţe şi direcţii ale prozei moderne, ce-i apărea atît de greu definibilă lui G. Călinescu în monumentala sa *Istorie*, s-ar putea limpezi dintr-odată[7].

Mihaela CONSTANTINESCU PODOCEA

[4] *Spovedania lui Pantazi*, pe care Mateiu Caragiale o începuse în iulie 1922, *«în timpul celei mai teribile crize»*, este încheiată la 24 decembrie 1924.

[5] În perspectiva psihologiei abisale, între André Gide şi Mateiu Caragiale se pot găsi, de altfel, unele puncte comune, plecînd chiar de la existenţa lor dublă, de la «misterul» în care-şi învăluiesc, pînă la un punct, această existenţă, şi unul şi celălalt folosind *jurnalul* sau confesiunile *epistolare* ca sursă a unor programatice şi violente dezvăluiri. O notă de morbiditate, căutarea insidioasă a clar-obscurului, ca şi viziunea nostalgică a panoramei în dezagregare a sfîrşitului crepuscular de veac, le sînt de asemenea specifice şi scriitorului francez ca şi celui român. Sigur, în aceeaşi măsură se pot aduce în discuţie şi aspecte flagrant divergente. Literatura lui André Gide este un refuz mereu afirmat al moralei şi etichetei de «castă»; Mateiu Caragiale aspiră dimpotrivă spre impunerea şi recunoaşterea *ritualului nobiliar*, spre exemplu. Pe de altă parte, prezenţei mereu active în cotidian a scriitorului francez, i se opune instalarea cu stindard şi blazon a lui Mateiu Caragiale în «insula» sa de la Sionu, ş.a.m.d.

[6] Raportîndu-l pe Mateiu Caragiale la procesul *transfigurării artistice* a realităţii trăite în literatura generaţiei autenticiste, am putea observa, de exemplu, prin comparaţie cu modalitatea specifică unui Anton Holban (prozatorul în care noi remarcăm dimensiunile cele mai pregnant caracteristice romanului cultivat de tinerii scriitori puşi sub semnul *Itinerariului spiritual)*, că unghiul de vedere abordat este numai aparent în contradicţie. În timp ce la Holban fenomenul existenţial, trăirea cu febrilitate a evenimentului este dilatat pînă la obsesie şi incertitudine, la Mateiu Caragiale proiecţia unei realităţi iluzorii devine atît de obsedantă încît elimină cu totul trăirea în planul vieţii, substituindu-i-se acesteia pînă la proporţiile unei alte realităţi, mult mai reale şi mult mai veridice decît faptul existenţial ca atare. Şi, în fond, ce pretindea în *Itinerarul* său *spiritual* Mircea Eliade mai mult decît dreptul *aventurii* intelectuale de a fi pusă cel puţin pe acelaşi plan cu aventurile amoroase sau spadasine ?

[7] Acest articol reprezintă un fragment din capitolul *Prefigurări autenticiste în proza românească modernă*, cuprins în lucrarea *Autenticitatea. Istoria unui concept, istoria unei generaţii*, în curs de elaborare la Institutul de istorie şi teorie literară «G. Călinescu».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marin Sorescu

Bibliotecă de poezie românească

MINORII SÎNT MAJORITARI. IV

Versuri pentru chitara secolului al XIX-lea sau cum «se răstignește» amoriul

1. **Theodor Șerbănescu (1839—1901)**

Ne întoarcem cu plăcere la logofătul C. Conachi: «*Ah, de nu l-ți mai cunoaște după slovă și scrisoare,/ Cunoaște-l di pi durere cu care plîngînd îți scrie,/ Cunoaște-l di pi-a lui lacrămi ce li-i găsi pe hîrtie/ Cu ele odinioară udam a tale picioare / Cu ele pe buză arsă de-a dragostei înfocare,/ De sute de ori, Zulnio, printr-a gurilor lipire / Ți-am adeverit amoriul cu credință și iubire.*» Cu versurile lui Conachi vom socoti, în lirica erotică românească, leatul de la facerea Evei. Imediat după facerea ei, Eva națională a și început a fi cîntată de poeții români. Privite astfel, din unghiul Conachi, versurile lui Th. Șerbănescu apar ca o subțiere a glasului. Iubirea lui nu «să răstignește» mai deloc.

«Jaloba» degenerează în bilețel galant și parfumat. Contemporanilor însă le-a făcut impresie. A avut noroc în dragoste, noroc în critică, noroc în războaie. (Militar, cu grad mare, a participat la asediul Plevnei). Două reviste prestigioase, *Convorbiri literare* și *Albina Pindului*, l-au îmbrățișat (cuvîntul nu e folosit întîmplător) de timpuriu: «*Domnul Theodor Șerbănescu este cel mai iubit dintre tinerele privighetori ale Moldovei. Un elev al lui Henri Heine.*» (Gr. H. Grandea). «*Între cele mai plăcute produceri ale literaturii române vor rămîne mult timp poeziile d-lui Șerbănescu*» spunea și Titu Maiorescu în 1871. «*Mult timp*», dar cam cît? Criticul, prudent, nu precizează. Pe la începutul secolului nostru autorul intră în umbră, pentru a fi apoi repede uitat. Răsfoind culegerea publicată de Cartojan înțelegem și de ce: poezia lui Șerbănescu, deși melodioasă — a fost pusă pe muzică, supraviețuind, e drept, mai mult ca text de romanță — este epidermică: «*În fraze de aur ce curg din soare/ Se scaldă vesel negrul pămînt,/ Ici mișcă-un flutur, colo o floare,/ Dincolo unda, fugind în vînt.*»

Pasteluri sufletești sînt majoritatea compunerilor, fără adîncime, cu un cusur care provine chiar din calitatea lor: ușurința versificației, o retorică de salon («*Unde ești? unde ești?*»), o horbotă de «*zîmbiri și lacrimi*»: «*Lacrimi sunt: orice simțire/ Ce exală un trist cînt,/ Un dor, o compătimire,/ Un regret, o despărțire,/ Un adio... lacrimi sînt!// Zîmbiri sunt: orice plăcere/ Ce-ți surîde pe pămînt,/ Un fior, o mîngîiere,/ Un vis drag, o revedere,/ Sărutarea ... Zîmbiri sunt!*» Și așa mai departe. Probabil că nici autorul, militar de meserie, pe care mai multe fotografii ni-l arată cu pieptul plin de decorații, nu și-a propus să joace un rol mai important în poezie, ci doar să defileze fotogenic prin fața damelor române ale epocii. Era unchiul filosofului Ion Petrovici, care ne-a lăsat cîteva prețioase amintiri. Judecata de valoare a acestuia ar putea fi suspectată de subiectivism: «*Gingășia și finețea spirituală a multor poezii [...] socotim că rezistă și astăzi cu toată schimbarea gustului public, și dacă s-ar răsfoi mai cu interes paginile volumului lui Șerbănescu, probabil că ar izbuti să fie reactualizat*».

N. Cartojan, care nu-i era rudă, are și el cuvinte de laudă: «*Înrudit ca temperament cu Alfred de Musset și cu Heinrich Heine — pe care i-a și tradus în versuri — Șerbănescu a excelat în arta de a exprima un compliment suav, o mărturisire de dragoste, un sentiment de duioșie sau de tristețe, în versuri simple și concise, concentrînd adesea toată puterea simțirii în ultima strofă, care răsfrînge astfel dintr-o dată o lumină neașteptată peste întrega poezie. Dar dacă talentatul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Şerbănescu şi-a găsit cea mai fericită expresie în romanţă, totuşi el a avut orizonturi poetice mult mai largi: a ştiut să prindă în versuri puternice şi zbuciumul unor furtuni de patimi, care-l duc pînă la chinuitoarea întrebare: a fi sau a nu fi? (Dura lex) *şi, în sfîrşit, descătuşat de lanţul patimilor şi din mrejele reveriilor sentimentale, s-a putut ridica pe culmile înalte ale meditaţiei filosofice (Între vis şi viaţă, Lui Titu Maiorescu, Noctu)*». Cînd scria Cartojan aceste rînduri, poetul era de mult uitat. Avem oare dreptul să uităm un poet al nostru, fie el cît de modest? Recitesc (după un an) volumul *Poezii alese* şi însemnările mele făcute atunci. Să nu cumva să greşesc. Să te ferească Dumnezeu de greşeala în critica literară, de aprecierea pripită. «Pe lumea ceala ită — îmi spunea o babă — o să-i porţi în spinare pe toţi pe care i-ai criticat. Şi nimic nu atîrnă mai greu, pe lumea cealaltă, decît un poet prost — care ai zis că e bun, şi un poet bun, care ai zis că e prost». (Citat din babă după ureche). Şi de ce să gîfîi eu, cu limba scoasă pe ceea lume? Aşadar deschidem iar cartea: «*Sub arcuitele-i sprîncene, / Doi ochi, ce fulgeră apoi, /Îneacă-o voluptoasă lene /În fundul cel adînc al lor.// Dar gura ei? ... Este-o minune,/ Cum n-aţi văzut nici voi, nici ei.../ Păcat că n-am cuvinte-a spune / Ceea ce este gura ei...//... Iar trupu-i, mladă legănată, / Scandează-armoniosu-i mers, / Cum se scandează cadenţată / Şi armonia unui vers...*». Nici nu e rău. Este clar însă că poetul nu poate depăşi o anumită voluptoasă lene a versului armonios, care nu loveşte, cu legănarea-i galantă, decît banalităţile temei. A început să publice în *Convorbiri literare* înaintea lui Eminescu, dar unele versuri mai tîrzii se resimt de influenţa acestuia. (Nu e exclus ca Şerbănescu să fi contribuit, la rîndul său, la cristalizarea cîntecului eminescian.) Iată cîteva strofe din *Ca ieri şi azi* (din 1885): «*Ca ieri şi azi ca mîni / Tot depărtat de tine, / Şi zile trec, trec săptămîni / De lunga-ţi lipsă pline!// Şi lipsa-ţi o străbat, tu ştii, / Ducîndu-ţi, dragă, dorul / Precum s-ar duce prin pustii / Cu setea-i călătorul.// În orizonturi fără de fund!/ Dau liber drum privirii / Şi nevăzîndu-te m-afund / În lumea-nchipuirii.*»

Merită a fi citate *Întîlnirea*, *Pe mare* şi încă vreo cîteva mici compuneri. Se arată mai rezistente, la o nouă lectură, poemele lungi, în care, într-adevăr, descoperim noi faţete ale poetului. Cînd visează în voie «*colo pe o muche*», precum Cîrlova, izbuteşte să smulgă lirei accente energice, în registrul elegiac ori sarcastic, chiar izbucniri pamfletare! «*Ce vor oaspeţii de stîrvuri? ... Nu cumva-n apropiere / Mirosit-au vrun cadavru, vrun hoit ce le-a trezit / Poftă bună de mîncare şi de crudă sfîşiere!... / O gînd trist! fugi de la mine, căci martira n-a murit.// Sînt poet şi am iluzii. Ceva-mi spune: nu te teme!/Cioarele ades s-adună şi-astfel se rotesc sub cer,/ Cîteodată semn e însă că schimbare e de vreme/ Of! de s-ar schimba dar vremea ce-o purtăm în caracter*». (Ultimul vers e memorabil).

Descurcat de lianele retorismului, poemul *Dura lex* arată străluciri nebănuite. Poate sta alături de unele creaţii ale lui Grigore Alexandrescu ori Macedonski: «*Dar timpul şterge toate. Precum se netezeşte / De vînturi, pe nisipul întinsului pustiu,/A caravanei urmă, — aşa şi dorul viu,/În pustiitul suflet de clipe se toceşte:/Şi noi sîntem nisipuri ce urmele nu ţiu.//Aşa s-a stins în pieptu-mi nebunul dor de tine:/ Aşa s-a stins în sînu-ţi de mine dorul tău.../ „Cu-atît-mai bine, zicem acum şi tu şi eu,/ Altfel am fi azi poate — poate-ar fi fost mai bine/Agonizanţi ai minţei visînd vreun empireu// Acum străin de tine, de mine tu străină,/Noi trecem prin mulţime, mulţime înşişi noi,/ Umblînd după himere şi culegînd nevoi:/Dezgusturile vieţei!... Iar sufletul suspină/ Şi se avîntă-ntruna înspre miragiuri noi*». «*Miragiurile noi*» Theodor Şerbănescu le-a căutat pe bărăganul aceluiaşi sentiment (e drept, etern), visător incurabil cînd civil, cînd înarmat furat de cîrdurile de fete nemorgane. A ajuns şi în zona întrebărilor metafizice? «*Ce vrea femeia-n tine? ...Ce vrea-n mine poetul?/Întindem mîna lacomi şi prindem în ea vînt.*» Cel mai adesea a rămas pe terenul nefermecat al madrigalului comun : «*Sunt care trăiesc prin inimi — şi-s nebuni de o femeie,/Sunt care trăiesc prin creeri — şi-s nebuni de o idee*» spune, într-un poem, de asemenea remarcabil, *Între viaţă şi vis*. Inspiraţia şi temperamentul l-au tîrît mai ales spre prima categorie. A fost nebun de multe femei, dar nu atît de tare încît să le dăuneze sau să ajungă cu pana la capodopere.

Iarăşi îmi aduc aminte de baba cu învăţătura ei. Nu l-oi fi lăudat prea tare? Acum, fie ce-o fi! Nu mai am timp să aştept un an pentru o nouă lectură (că şi revista şi-a grăbit ritmul de apariţie). E curios că nu şi-a adunat versurile în volum. O pudoare a eroticilor? Sarcina şi-a asumat-o, în 1902, la un an după dispariţia autorului, T.G. Djuvara, care îngrijeşte un volum de *Poezii*, greu de găsit azi. După moartea lui Maiorescu şi a compozitorilor G. Cavadia şi Gr. Ventura, care i-au pus versurile pe muzică, Şerbănescu intră, am văzut, în eclipsă. O foarte săracă bibliografie critică — lucru regretabil. Cînd se pronunţă, critica ia un ton prea sus, ca şi cînd muzicalitatea versurilor ar predispune-o la enervare şi asonanţă: «*E autorul unei poezii sincere, dar din care nu lipsesc oftatul şi îngălbenirile în faţa iubitei, aşa ca-n vremurile lui Conachi*» (D. Murăraşu). E ca şi cînd i-am da cu sîc (din Isarlîk) lui Maiorescu.

În concluzie: un critic mare, chiar plin de bunăvoinţă, n-a putut salva poezia «*cam efeminată*» a lui Th. Şerbănescu. (Aprecierea criticului se referea mai ales la limbă şi pentru acel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moment (1871) mi se pare exactă: «*La noi* [...], *unde în toate ramurile literare stilul caută încă a se forma și este încă foarte crud, farmecul limbei într-o poezie rămîne un merit adevărat și primitiv. La acest merit se adaugă în versurile d-lui Șerbănescu o abundență de metafore frumoase și de contraste surprinzătoare și pline de spirit prea căutat.*»

2. Carol Scrob (1856—1913)

Tot pe aceeași linie, dar mai puțin înzestrat, evoluează Carol Scrob, în care, de data aceasta, un poet, Alexandru Macedonski, își punea mari speranțe (în 1881). A publicat printre altele: *Rime pierdute* (Craiova, 1881), *Poezii complecte* (București, 1883) și *D-ale inimei* (Iași, fără an). Titlul *D-ale inimei* acoperă în întregime universul său liric.

În antologia *Cartea dragostei*, publicată de Radu D. Rosetti la 1896, Scrob figura cu șase poezii, și Eminescu cu șapte. Ca să vorbim statistic. Cîteva mostre: «*Doamne, cît e de frumos!/ Stele sus și stele jos./Sus sunt ale nopței stele,/Jos sunt ochii dragei mele.// Și la îndoială stau/ Cari din luceferi au/Foc mai viu, mai luminos:/Cei de sus sau cei de jos?//Cînd stăpîna celor doi/Dulci și mîndri amîndoi,/Îmi șoptește: te iubesc!/Pot să mă mai îndoiesc?*» (*Cei mai frumoși luceferi*). «*Obosit de munca zilei/Priveam luna și plîngeam/La trecut, la viața d-astăzi/ Și la tine mă gîndeam.*» (*Te iubesc, nu mă uita*)

La urma urmei, nu sînt de dispreţuit nici aceste galanterii de fluture berbant, și poate că nu am fi atît de aspri, dacă n-am fi exasperați de textele de azi de muzică ușoară, care caricaturizează la disperare tradiția. Poezia de dragoste rămîne un seismograf foarte exact al talentului, și numai temperamentul, «focul» și «inimioara» nu sînt de ajuns.

Theodor Șerbănescu

COPIL FIIND

Copil fiind, mi s-a-ntîmplat
Să trec pe lîngă o pădure,
Cu sîn adînc și înoptat
Și cu fantastice murmure.

Oprindu-mă-n marginea ei,
Mi se părea c-aud, pe vînturi,
Din fundu-i risete de zei,
Din tufe, de Dryade cînturi !

Și-atras în ea eu mă simțeam
D-un foc viu fără de seamă;
Dar ca să intru nu-ndrăzneam:
Eram copil... și-mi era teamă !

Așa-i cu frumusețea ta
Ea e pădurea ce mă cheamă
În farmecul și taina sa !
Deși nu sunt copil... mi-e teamă.

DE M-AI IUBIT

De m-ai iubit, cum te-am iubit,
Ah ! cum de nu te-a pironit
Iubirea caldă lîngă mine ?...
Ce dor pe urma ta de tine !
Ce gol în viață mi-ai lăsat !...
Dar tu... Dar tu, nu m-ai uitat ?...

Eu nu te uit, — nu mă uita.
Aș vrea-ntre inima-mi și-a ta
Să-ntind o punte tăinuită
Pentru iubirea nesfîrșită
Ce ne-am jurat-o noi cîndva...
Atunci ne-am m-ai putea uita ?

O dulcea mea, de ce te-ai dus ?
Frumoasă stea, de ce-ai apus ?
În sufletu-mi e-atît de noapte,
Și gem atît de triste șoapte !
Ca frunzele, zilele-mi cad...
Să treci uitarea este vad ?

LINIȘTE

Din malul verde, privesc în vale,
Cum doarme leneș întinsul lac,
Vîntul cel sprinten a stat în cale,
Nici o mișcare — undele tac.

Cine dorește această pace,
Blestem să aibă parte de ea.
Eu voiu furtuna, furtuna-mi place
Să geamă-n spațiu și-n viața mea.

Ah ! ce spectacol de nesimțire
Se desfășoară ochilor mei;
Frunza în creangă stă-n amorțire,
Pasărea doarme în cuibul ei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Carol Scrob

VALSUL DE FOC

Stelele, care de soare
Ziua nu lucesc deloc,
Noaptea sunt strălucitoare,
Noaptea, noaptea sunt de foc.

Grijele atunci sunt grele,
Nu mai poți dormi de loc,
Gîndurile sunt mai rele,
Noaptea, noaptea sunt de foc.

Lăcrămile, cari-ntruna
Curg din ochi fără noroc,
Noaptea cînd răsare luna,
Noaptea, noaptea sunt de foc.

Și în lumea-nflăcărată
Omul singur e-n mijloc
Pieptu-ncepe viu să bată,
Noaptea inima-i de foc.

BIBLIOGRAFIE

Theodor Șerbănescu: *Poezii.* Ediție îngrijită de T. G. Djuvara. Prefață T. G. Djuvara și D. C. Ollănescu, București, Socec, 1902.
Poezii alese. Prefață E. Lovienescu, București, Casa Școalelor, 1927.
Poezii alese. Cu introducere de I. Petrovici și N. Cartojan. Editura Scrisul Românesc, S. A. Craiova,

Carol Scrob: *Rime pierdute, Craiova,* Tip. Benvenisti, 1881.
Poezii complecte. Prefață George Sion, București, Tipografia Haimann și Schönfeld, 1883.
D-ale inimei. Iași, Șaraga.
Rouă și brumă, București, Minerva, 1900.

Radu D. Rosetti, *Cartea dragostei,* București, Editura Librăriei Carol Müller, 1896.

ANTOLOGIE

Th. Șerbănescu: *Întîlnirea, Dura lex. Între viață și vis, Liniște, Pe mare, De m-ai iubit, Copil fiind, Frumoaso, ochi-mi te-au văzut*

(Mai puțin cunoscut azi, în așteptarea unei ediții am antologat mai multe piese care să restituie imaginea acestui poet uitat. M. Sorescu).

ERATĂ. În comentariul semnat de Marin Sorescu în nr. 3—4/1987 al *Revistei de istorie și teorie literară*, referitor la creația lui Alexandru Hrisoverghi, la p. 338, rîndul 15 de jos, se va citi: «Dacă ar fi fost și el poet, soțul muzei — Iordache Beldiman — ar fi avut o bojdeucă și săritura pe fereastră ar fi fost un fleac ! Fiind însă boier, vă închipuiți ce palat !» *(n. red.).*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RESTITUIRI

CEA MAI VECHE CONFERINȚĂ A LUI ZARIFOPOL

Într-o scrisoare din 27 noiembrie 1920 către G. Ibrăileanu, deci din primele momente ale colaborării la *Viața Românească*, Paul Zarifopol făcea următoarele precizări în legătură cu eseurile ce intenționa să le trimită în continuare după studiul *Pentru explicarea lui La Rochefoucauld*: *«Gîndindu-mă bine asupra celor ce-mi scrii, văd că cel mai potrivit este să-mi duc la capăt, cît voi putea mai zelos, cele trei bucăți:* Artă literară și simplă literatură; Flaubert și critica literară; Impresia estetică. *Cele două dintîi sînt din* Süddeutsche Monashefte (publicație din München la care colaborase Zarifopol între 1908—1914 — n.n.); *au însă nevoie să fie temeinic meremetisite pentru a le da pe românește. Cea din urmă o lucrez acum,* — lucru proaspăt de tot (s.n.). *Vreau tare să mă lămuresc cu cetitorii mei în cîteva chestiuni generale, ca să ne înțelegem pe viitor mai bine în detalii»* (Cf. *Paul Zarifopol în corespondență*, ediție îngrijită de Al. Săndulescu și Radu Săndulescu. Prefață și note de Al. Săndulescu, Edit. Minerva, 1987, p. 143).

Primele două dintre cele trei eseuri au fost publicate, într-adevăr, în *Viața Românească*, în 1921 și 1924; de soarta celui de-al treilea nu știam nimic pînă de curînd, cînd am descoperit un studiu intitulat *În planul estetic — Fragment dintr-o carte* apărut în *Revista de filosofie*, carte pe care nu sîntem informați că ar fi terminat-o. Dar tema, ca și intenția unui volum consacrat *impresiei estetice*, ne-a trimis la fragmentul de scrisoare menționat, pe care l-am pus în legătură cu un manuscris ce-l deținem și care, după grafie, nu consideram că i-ar aparține eseistului. Recitindu-l acum cu atenție, constatăm că la el se referă Paul Zarifopol în scrisoarea adresată lui Ibrăileanu, sau în orice caz, de la el voia să pornească. Textul însumează 26 de pagini format caiet, nu are titlu, nici semnătură, și a fost transcris în cea mai mare parte de două persoane; de la p. 1 la 18 o grafie pe care deocamdată nu o identificăm, cu excepția a șase rînduri de la pagina 9, care sînt așternute cu certitudine de eseist, de la pagina 18 pînă la sfîrșit, de către soția autorului, Ștefania (Fany Zarifopol).

Credem că îi aparține lui Paul Zarifopol nu numai pentru că l-am descoperit între manuscrisele lui și pentru că anumite rînduri sînt scrise cu propria-i mînă, dar prin întreaga și bogata problematică; înalta prețuire a lui Caragiale, din opera căruia citează două schițe, constituind punctul de pornire al demersului teoretic, anticlasicismul, referirile la cultura germană (se știe că eseistul și-a trecut un doctorat la Halle și a trăit mulți ani la Leipzig) și terminologia germană, critica acerbă a diletantismului, obiectiv de atac permanent în eseurile sale, exemplificările muzicale (Zarifopol era pianist și mare meloman), combaterea autobiografismului, disocierea dintre emoția psihologică și cea estetică, dintre sentimentalitate și sensibilitate (talent artistic), ideea că arta are o «tehnică» specială și că literatura nu e treaba oricui, că emoția estetică presupune o detașare a artistului de conținutul afectiv-emoțional, adică *«înălțarea impersonală»*, cum ar fi zis Maiorescu, în sfîrșit critica, în același spirit maiorescian, a *«beției de cuvinte» (societatea românească s-a hrănit prea mult cu «așa numite idei și s-a îmbătat de vorbe»)*. Toate acestea au mare frecvență în opera lui Paul Zarifopol, iar cît privește definirea *«impresiei estetice»*, ea va fi dezvoltată în eseuri precum *Capricii dogmatice* și *Artă literară și simplă literatură* din vol. *Pentru arta literară, Recapitulări* (din *Adevărul literar și artistic*, 3 februarie 1933) și deja menționatul *În planul estetic* din *Revista de filosofie*. Și lista ar putea continua, pentru că specifici-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tatea artei, a «impresiei» estetice l-a preocupat asiduu pe autor, voind, cum aflăm acum, să-i dedice o carte, care credem că-şi are unul dintre izvoare, poate pe primul, în conferinţa din 1920, sau dintr-o perioadă puţin anterioară.

Singurul fapt care ne-a trezit, la un moment dat, o umbră de îndoială, în privinţa paternităţii lui Zarifopol e stilul, într-adevăr, aici mai expozitiv (ca pentru un auditoriu), în comparaţie cu restul operei. Dar, la o lectură prin sondaj, descoperim că anumite idei exprimate în conferinţa [*Impresia estetică*] se regăsesc aproape la fel formulate în eseuri anterioare sau scrise mai tîrziu. Alegem două exemple pe care le punem în paralel: «*Acei dintre d-stră care urmăresc revistele noastre vor fi băgat de seamă că filosofi români fac piese de teatru, naturalişti nuvele sentimentale, politicieni impresii de călătorie, istorici şi filologi poezii şi avocaţi critică de artă. N-am nevoie să spun ce mediocre producţii au rezultat din această ciudată activitate literară ce diletantism regretabil se trădează în ele toate*». (Conferinţa [*Impresia estetică*]).

«*Dar încearcă-te să convingi pe savantul care vrea să scrie nuvele, pe politicianul care vrea să noteze peisaj şi scene de călătorie, că silinţele lor sunt puerile şi rezultatele deplorabile! Cine suferă de dilentantism acut este ca un nebun amorezat...*» (*Diletantism*, în *Cronica*, nr. 19, 21 iunie 1915, p. 359—362). Şi un alt exemplu: «*Plăcerea deosebită pe care ne-o dă arta stă în aceea că ea este un fel de* pauză (s.n.!) *a vieţii, căci prin artă noi ne retragem o clipă din agitaţiile traiului real...*» ([*Impresia estetică*]). «*Starea estetică este o* pauză (s.n.); *e în afară de cercul goanei şi al aşteptărilor existenţei obişnuite*». (*Recapitulări*, în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 530 şi 531, 1 şi 8 febr. 1931). «*Însă goana finalistă e discontinuă.* Pauzele (s.n.) *ei sunt prin excelenţă stările estetice*» (*În planul estetic + Fragment dintr-o carte*, în *Revista de Filosofie*, vol. XVIII, nr. 3—4, iul.—dec. 1933, pp. 399—405).

Ni se pare că aceste izbitoare similitudini încheie pe deplin convingător şirul de argumente care duc la concluzia că textul îi aparţine cu certitudine lui Paul Zarifopol şi că trebuie integrat operei lui.

AL. SĂNDULESCU

«CEVA DIN CARAGIALE»...

Am cerut voie D-lui Preşedinte al cerc[ului] rom[ânesc] (?) să citesc şi să comentez înaintea D-stră ceva din Caragiale.

Se-nţelege că, alegînd asemenea subiect n-am avut pretenţia să vă fac cunoscut talentul şi opera acestui om. Noi românii ne aflăm azi într-o epocă de naţionalism cald şi serios, şi este de la sine înţeles că un aşa de mare scriitor al nostru este cunoscut şi bine cunoscut de noi toţi. Eu aş vrea numai să vă atrag atenţia [asupra] unor detalii din opera lui, asupra unor idei pe care le cred de mult interes pentru orice om cult în general şi pentru noi românii în special.

Dintre toţi scriitorii pe care-i cunosc, nu ştiu nici unul care să fi avut despre meseria lui o ideea mai justă, care să fi judecat literatura şi publicistica în general mai drept şi mai cu sînge rece decît Caragiale. De aceea, pentru orice tînăr care se ocupă de literatură nu se poate mai bun sfătuitor decît dînsul. Din nenorocire, omul acesta are o calitate foarte rară şi preţioasă: el spune de-a dreptul oricărui june autor care-i cere părerea dacă producerile lui sînt bune sau proaste şi d-stră ştiţi ce iritabili sunt artiştii, mai ales artiştii începători, şi cît de puţin sunt deprinşi s-asculte adevărul şi să profite de dînsul. Dorinţa de a-şi forma prin indulgenţă or prin linguşire curte de tineri admiratori, dorinţa care stăpîneşte aşa tare pe mulţi oameni însemnaţi este atît de strînsă de gustul şi caracterul omului acestuia, încît nu e de mirare că dînsul n-a avut influenţa pe care ar fi putut-o astfel avea şi nu a făcut, cum am zis, şcoală în literatura românească.

Dar nu de tinerii autori şi de artiştii începători am să mă ocup eu astă seară. Ştiu că mulţi dintre cei de faţă sau poate chiar toţi nu *se ocupă special de literatură şi aceasta este foarte plăcut pentru mine, căci nu vreau să fac apologia*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

artei și a literaturei și nici să provoc cine știe ce entuziasme pentru dînsa. Din potrivă aș vrea să vă îndemn mai degrabă a nu le da o importanță exagerată și un loc care nu li se cuvine printre ocupațiile omului cult. Acum după aceste lămuriri preliminare, am să citesc numaidecît două bucăți din Caragiale, — amîndouă foarte scurte. Una din aceste bucăți poartă titlul Partea poetului, *cealaltă* O invenție mare. *Amîndouă tratează probleme de aproape înrudite între ele: e vorba de talentul literar, de producerea și consumația literaturii și de valoarea lor în complexul culturii umane. Amîndouă bucățile au, ca mai tot ce ne-a dat Caragiale, formă humoristică și ca-n toate lucrările bune humoristice în amîndouă zace un înțeles profund serios. Începem cu bucata intitulată* Partea poetului. *Caragiale a luat ca motiv pentru schița lui poezia lui Schiller* Die Teilung der Erde[1]; *a tradus-o foarte frumos și conștiincios, dar a făcut despre poet o caracteristică [sic !], pe care Schiller desigur n-ar iscăli-o. S-ascultăm vorba lui Caragiale**.

*Vedeți cît de tare se îndepărtează Caragiale al nostru de extremul idealist Schiller. Și trebuie să constatăm că însuși poporul lui Schiller stă astăzi foarte departe de idealul clasicilor. Ambiția de a fi exclusiv un popor de gîndire și de poeți este spre binele poporului german, de mult dată la o parte și ieșită din modă. După ce idealul clasic a fost exagerat pînă la caricatură de romantici, lumea germană a intrat într-o altă viață, viață care a culminat în persoana poate a celui mai mare german practic, Bismark, și care a dus neamul acesta la adevărata mărire și putere. Dar să nu anticipăm prea mult asupra concluziilor noastre pînă nu vom fi citit și a doua bucată a lui Carag[iale] care completează pe cea dintîi. După ce a fost vorba de talentul și producerea literară să vedem ce zice el de răspîndirea literaturei și de valoarea ei***.

Ați văzut ce scrie genialul nostru humorist și despre talentul poetic și despre valoarea și popularizarea literaturei. Să vedem acum ce învățături putem scoate noi de aici.

Sunt mai mulți ani de cînd un ziarist transilvănean a zis că la noi în regat se face mare risipă de idei. Vorba aceasta este pe cît văd eu astăzi tot așa de adevărată ca și atunci cînd a fost spusă, și poate încă mai adevărată decît atunci. Ar trebui complectată numai: Astăzi nu se face numai risipă de idei la noi, ci de așa numită formă literară! S-ar părea într-adevăr c-ar fi vorba de a pune cu un [lipsește un cuvînt] deosebit în aplicare strigătul lui Ioan Heliade Rădulescu: Scrieți băieți! Și ciudat că nu numai băieții, ci și oamenii bătrîni se amestecă în literatură cu un zel nemaipomenit (neobicinuit). Acei dintre d-stră care urmăresc revistele noastre vor fi băgat de seamă că filosofi români fac piese de teatru, naturaliști nuvele sentimentale, politicieni impresii de călătorie, istorici și filologi poezii și avocați critică de artă. N-am nevoie să vă spun ce mediocre producții au rezultat din această ciudată activitate literară, ce diletantism regretabil se trădează în ele toate. Și înțelegeți bine că într-o societate cu o civilizație mai matură ca a noastră asemenea lucruri se pot greu întîmpla. Eu cel puțin nu-m[i] pot închipui bine pe Wundt ca autor dramatic, mulțumind publicului de pe scena de la Neues Theater de pildă pentru aplauzele cu care i-a primit piesa, nici pe Bücher[2] publicînd nuvele or poezii de dragoste, nici pe Binding[3] făcînd critici teatrale ori muzicale.

Nu știu cum v-ați explicat d-stră de ce la noi înflorește diletantismul acesta așa de puțin serios. Eu cred că două sunt cauzele lui principale: mai întîi ideia foarte greșită pe care o au oamenii despre artă și literatură, și al doilea, o dorință nemăsurată de notorietate care stăpînește într-un grad anormal în clasele noastre culte. Sunt neînchipuit de mulți oameni la noi, care dau ultimul gologan pentru a fi salutați cu respect măcar de cîțiva sergenți de stradă, de cîțiva chelneri or conductori de drum de fier. Și fiindcă literatura și publicistica sunt căi pe care se ajunge relativ ușor la popularitate, se-nțelege de ce se năpustesc asupra lor chiar oameni care au deja oarecare vază în alte direcții. Așa se face că pe cîtă vreme în alte părți literații sunt apucați uneori de ambiții politică or filosofică, la noi din contra, filosofi și politiciani suferă de ambiție literară.

---

* Spațiu alb, care marchează lectura schiței lui Caragiale.

** Spațiu alb, care marchează lectura celei de-a doua bucăți a lui Caragiale.

[1] Împărțirea pămîntului (a bunurilor pămîntești) (germ.).

[2] *Karl Bücher* (1847–1930), profesor universitar, specializat în economie politică și în istoria economiei germane.

[3] Probabil, *Rudolf Binding* (1887–1938), povestitor german, autorul unui foarte citit *Jurnal de război (Kriegstagebuch)*, (1925).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am zis însă că prima cauză pentru care se amestecă așa multă lume în literatură este ideia, după mine greșită, pe care și-o fac mulți oameni despre artă și literatură. Să cercetăm ceva mai de aproape ideia aceasta.

Pentru a înlătura pe cît se poate anume neînțelegeri, avem neapărată nevoie înainte de toate de cîteva explicații foarte generale.

D-stră știți cu toții că despre artă, ca și despre toate lucrurile care sunt de domeniul vieții noastre sufletești, înțelegerea și potrivirea la gînd între om și om este foarte grea și foarte rară. În artă, ca și în morală, religie și politică, oamenii s-au certat și s-au înduşmănit în toate timpurile trecute și tot așa au să facă probabil și în cele viitoare. De ce? Fiindcă-n toate aceste manifestări ale vieții omenești ultima rațiunea este și va fi totdeauna voința, sentimentele or gustul. Și se știe c-acolo unde se amestecă voință și sentimente, înțelegerea și armonia între oameni începe să devie grea de tot. Îndată ce dorim ceva, fie că dorim fiecare din noi altceva, fie că dorim mai mult unul și același lucru și nu-l putem avea toți, cearta e gata. Astfel, pentru că la baza artei, moralei și a politicii zac sentimente, voință, dorință și gusturi, convingerile în aceste domenii nu sunt demonstrabile or nu sunt demostrabile, decît în aparență, în realitate nu sunt decît sugestibile. Într-o singură sferă numai din gîndirea omenească, în matematică, stăpînește armonia și seninătatea. Acolo dl. X poate fi cît de deștept și dl. Y cît de prost, divergență de păreri asupra unei propoziții teoreme nu încape, fără ca unul din doi să nu treacă drept nebun, deoarece s-a și zis cu drept cuvînt că știința nu este strict posibilă decît acolo unde se poate măsura și număra, decît acolo unde totul se poate exprima în numere și poate avea formă matematică. În afară de acest minunat teren al calculului, divergența de păreri începe numaidecît și cearta devine cu atît mai posibilă și cu atît mai complicată, cu cît ne apropiem de domeniul gusturilor, sentimentelor și gusturilor omenești. De aceea în chestie de ară, morală și așa mai departe n-avem decît un singur lucru de făcut pentru ca neînțelegerea să nu fie prea mare. Să mărturisim cît mai clar din capu[l] locului ce gusturi și ce dorințe avem. Căci de înțeles nu ne putem înțelege decît cu oameni care deja de mai nainte și prin natură au aceleași dorințe și gusturi ca și noi, cari adică au o organizație sufletească cît mai asemănătoare și cît mai înrudită și deci experiență cît mai analogă cu a noastră.

Nenorocirea este că omul ține prea mult la raționament și la demonstrații. Rațiunea pe care nu mai știi care filosof a numit-o «avocatul dracului» este un musafir pe cît de indispensabil pe atît de indiscret și neastîmpărat al sufletului nostru. Omul e totdeauna ispitit să justifice și să dovedească. Noi nu ne mulțumim să avem dorințe și gusturi, vroim totdeauna să le dovedim și justifica. Și dacă avem putere, strîngem pe alții de gît ca să le adopte, numai așa de dragul nostru. Eu cred că dacă în politică și în religie toleranța nu e realizabilă, în ce privește arta, ea ar fi mult mai lesne posibilă.

Este un obicei foarte răspîndit de a considera impresia estetică ca o stare vagă de sentiment, stare uneori mai liniștită, alteori mai agitată, potrivit caracterului operei și stării celui care se află în fața ei. Nemții numesc o asemenea stare Stimmung, *în românește am zice* dispoziție, *dar cuvîntul acesta este lipsit în limba noastră de nuanța sentimentală indispensabilă pentru această întrebuințare a lui. În [tot] cazu[l], lumea crede îndeobște că arta are de efect să ne sugereze visuri, aceea ce francezii numesc «rêverie» și germanii «Träumerei» și să ne dea iluzia sentimentelor vieții reale. Eu cred că impresia estetică propriu zisă este foarte deosebită de o asemenea stare sentimentală. Vreau să zic că-nțelesul și scopul specific al artei nu poate fi acela de a ne melancoliza sau zgudui în mod direct și brutal, de a ne da iluzia emoțiilor reale. Dacă de aceasta ar fi vorba în artă, apoi atunci ea ar fi cu desăvîrșire de prisos. Căci, dacă e vorba de «Stimmung», cu cît mai emoționant este să recitești scrisorile sau să privești fotografia unui prieten or unei prietine de mult pierdută or să te plimbi singur printr-un parc și să te gîndești că te-ai plimbat odată cu altcineva pe acolo, or chiar să citești în gazete nenorociri și drame care s-au întîmplat într-adevăr. Toate acestea sunt incomparabil mai emoționante decît o simfonie complicată or un sonet cît de impecabil. Gîndiți-vă d-stră cît de mișcător este, de pildă, pentru un român rătăcit prin cine știe ce mare oraș străin să audă deodată aproape de el vorbă românească, chiar dacă n-ar ști decît o înjurătură! Or ca să dăm exemple de ordine și mai concretă, gîndiți-vă ce putere de emoție și cît de sugestive sunt pentru fiecare din noi culoarea și mirosul de vîzdoagă or mirosul de ardei copt și de porumb fiert, de*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țuică, de cojoc etc. Și care simfonie de Haydn (or dacă vă place mai bine care poem simfonic de Richard Strauss) poate fi pentru noi așa de «Stimmungsreich»[4] ca o doină fie ea cît de prost cîntată or ca un basso continuu de cobză or de drîmbă sau ca o cadență de fluier ? Nu-ncape îndoială, arta nu poate sta alături de acești agenți de emoție așa de puternici și de sugestivi ; și cu cît e mai înaltă și complicată arta mai prejos dac-o comparăm ca exemple ca cele de mai sus. Și cu toate aceste foarte multă lume nu deosebește clar impresiile de artă de emoțiile reale și crede că arta ar fi menită să ne sugereze, să ne aducă aminte de emoțiile pe care ni le-a dat viața. Este (mi se pare) o veche moștenire romantică părerea că opera de artă este o confesiune a tot ceea ce un om are sau a avut vreodată pe suflet. Și cum oamenii exagerează îndată orce, au început numaidecît să crează că e de-ajuns ca cineva să pățească și să sufere multe pentru ca să fie artist. Dacă e vorba să emoționăm lumea cu orice preț, apoi negreșit că e foarte simplu. N-ai decît să pui pe hîrtie suferințele tale proprii sau pe ale altora și opera d-tale e gata.

Astfel au dat năvală oamenii în artă și în special în literatură care pare a fi ce-i [sic] mai specială în toate artele. Și atunci, toate doamnele sau domnișoarele care au avut vreo nenorocire și toți bărbații care aveau vreme de pierdut s-au făcut scriitori. S-a produs astfel acea enormă recoltă de romane autopsihologice, autobiografie, tendențioase, mobilizatoare, propagandistice, reformiste, socialiste, și mai știu eu cum. Mă rog, dacă e de ajuns să te emoționezi tare, mai cu seamă să suferi mult ca să fii autor literar, cine pe lumea asta n-are dreptul or putem zice chiar datoria să facă literatură ? Greutatea e însă că nu e deloc îndeajuns să fie cineva foarte sentimental și să sufere mult pentru ca să fie artist. Nu de sentimentalitate, *ci de* sensibilitate *e vorba la talentul artistic. Aceste două lucruri, sentimentalitate și sensibilitate, sunt mai deosebite unul de altul decît cerul de pămînt ! Ceea ce se cere artistului este agerimea excepțională a simțurilor și* consecința *acestei agerimi care este vioiciunea fanteziei. Eu bănuiesc că Shakespeare n-a simțit niciodată într-a mia parte gelozia cum o simte un pescar napolitan, dar Shakespeare a făcut pe Othello, pe cînd fiecare nu poate decît cel mult să-și omoare iubita și rivalul. Goethe n-a suferit poate niciodată din pricina dragostei atît cît o mică vînzătoare din Lipsca, dar Goethe a făcut pe Gretchen, pe cînd vînzătoarea nu poate decît să se arunce în Pleisse, ori să bea otravă pe o bancă din Rosenthal. Cîte nopți de insomnie n-or fi îndurat și ce de lacrămi amare n-or fi vărsat victimele lui Goethe, pe cînd el număra silabe, scanda versuri și căuta imagini.*

Ceea ce caracterizează pe adevăratul artist este o doză destul de mare de răceală și de stăpînire de sine. Pe artist îl interesează pînă la obsesiune lumea aceasta concretă, în desfășurarea mișcărilor sale fatale ; sufletul său este astfel construit, încît el chiar fără voia lui observă întotdeauna fără milă, pe toți și pe toate. Părinți și rude, prieteni și iubita sunt pentru dînsul la urma toată un material din care el are să facă opera de artă. Nu vreau să zic de loc că artistul nu are pasiuni, ca toți oamenii ; eu zic numai că el nu poate fi artist decît în măsura în care el poate privi obiectiv la anume momente propriile sale emoții și pe ale altora și le poate explica ca material de artă.

După toate aceste putem lămuri cred care este înțelesul și scopul special al artei. Precum nu sentimentalitatea este caracterul specific al talentului artistic, tot așa arta nu are ca scop de a ne da iluzia directă a emoțiilor vieții reale, a ne aduce aminte brutal de ele. Plăcerea deosebită pe care ne-o dă arta stă în aceea că ea este un fel de pauză a vieții, căci prin artă noi ne retragem o clipă din agitațiile traiului real pentru a le privi de sus, ca și cum n-am fi noi direct interesați de ele. Minunea artei constă tocmai în a face ca însuși [sic] pasiunile, plebea aceasta veșnic turbulentă a sufletului nostru, să poată fi pentru noi înșine un obiect de joc și desfătare. Minunea aceasta o realizează arta prin tehnică, prin structura specială pe care o dă materialului brut al vieții reale. Dar despre aceasta nu e nici timp și nici loc să lungim mai mult vorba aici.

Din toate cele spuse rezultă, cred eu, următoarele concluzii. Mai întîi că talentul artistic, la care numărăm bineînțeles și talentul de poet, cere o organizație tot așa de specială, ca și talentul matematic, de pildă — și prin urmare nu e nici bine, nici de trebuință să se amestece toți oamenii *în artă. Nimănui nu i se poate* face vreo imputare, și valoarea nici unui om nu sufere vreo scădere, dacă el nu

[4] Intens sugestiv (germ.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se interesează de artă sau literatură. Literatura, ca și oricare artă, nu este nici treaba oricui și nici un lucru absolut superior *și* obligator *pentru toată lumea, cum sunt de pildă bunele maniere sau buna purtare.*

Fără îndoială că pentru un popor mare e mai mult ori mai puțin indiferent dacă mai mulți cetățeni cari sunt buni pentru alte meserii, se rătăcesc din nepricepere și vanitate în domeniul artei și devin pseudoartiști. Popoarele mici însă au tot interesul să-și cruțe cu cea mai strictă economie puterile pentru că nu au prea multe. Pentru noi românii, de exemplu, nu e indiferent dacă un om cu talent natural pentru matematică-și pierde vremea și puterile făcînd poezii ori nuvele proaste și dacă un finanțiar de talent își pierde timpul cu piese de teatru

Diletantismul este, după cît văd eu, un neajuns general al culturei noastre românești, și dorința nemăsurată de a înnegri hîrtia ca poetul de care vorbește Caragiale și de a-și vedea numele răspîndit cît mai mult prin invenția lui Aghiuță este una din manifestările cele mai neserioase ale acestui diletantism. În fața unor asemenea fenomene nu știi bine ce să faci: să rîzi sau să te superi. Credința mea este că leacul acestor rele n-are să vie de la teoreticiani și agitatori politici ori literari, nici de la ligi și comitete, oricît ar fi ele pline de bunăvoință și entuziasm. Leacul, adică spiritul adevărat serios, se va introduce în cultura noastră numai prin întărirea și ridicarea clasei negustorești naționale, căci producerea și acumularea bogăției este prima și cea mai importantă faptă pe care o are de făcut un popor[5] *care vrea să fie luat la [sic] serios. Și seriozitatea de spirit este partea clasei aceleia care are sarcina asta deosebit de importantă. Am încredere că mulți dintre d-voastră au să contribuie cu talent și hărnicie la cumințirea societății românești, care prea mult s-a hrănit cu așa numite idei și s-a îmbătat de vorbe.*

[5] Paul Zarifopol împărtășește aici o concepție liberal-burgheză, care domină în genere gîndirea lui socio-economică, chiar dacă mai tîrziu, după 1920, ea va sta uneori sub semnul unui scepticism. Ca și Caragiale, eseistul își punea speranța în valorile «tehnice», creatoare, pe care le voia eliberate de demagogia politică.

B. P. HASDEU
«ÎN VECHEA PATRIE A STRĂBUNILOR»

Desfășurată sub semnul imprevizibilului și al continuei schimbări de decor, viața tînărului Hasdeu transmite ceva din neastîmpărul și zbuciumul pîraielor repezi de munte sau din intempestivitatea ploilor de vară. Reacțiile iuți, hotărîrile radicale, schimbările bruște de atitudine, dublate în permanență de o înfrigurare împinsă pînă la nervozitatea realizării, pe cît posibil imediată, a țelurilor propuse — ce se vor constitui în constante ale personalității sale — cunosc în anii de formare și de afirmare o febrilitate deconcertantă.

Fapt este că tînărul, care dorise cu atîta ardoare să devină iuncher la 16 ani și se înscrisese la 17 ani ca student audient al Facultății de Drept de la Universitatea din Harkov, părăsește după numai doi ani (de ipotetică frecventare) cursurile universitare — dezinteresat total de încununarea studiilor —, demisionează din armată și se întoarce precipitat pe locurile natale, unde preia funcția de intendent al moșiilor prințului Constantin Moruzi[1].

În legătură cu împrejurările care l-au determinat pe B.P. Hasdeu să abandoneze studiile universitare și să renunțe la cariera militară, s-au formulat cele mai fanteziste ipoteze.

Așa, de pildă, Iuliu Dragomirescu avansează ideea că «fuga» tînărului s-ar fi datorat fricii de a nu fi condamnat pentru ca ar fi *«pălmuit un căpitan în front»*[2] pe timpul războiului din Crimeea, ispravă pentru care *«l-ar fi așteptat»* cu siguranță *«Siberia»*.

Posibil în ordinea firii — dată fiind turbulența și spiritul de independență ieșite

[1] Cf. Aurelian Sacerdoțeanu, *Împămîntenirea lui Hasdeu*, Iași, Tipografia „Liga Culturală", 1943, extras din revista *Studii și cercetări istorice*, I, nr. 1, 1943, p. 4.

[2] Iuliu Dragomirescu, *Ideile și faptele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, partea I, *1836–1863*, București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbl, 1913, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din comun ale iuncherului — incidentul nu pare, totuşi, real, întrucît, dacă s-ar fi întîmplat aievea, el nu ar fi rămas nepedepsit timp de doi ani (din 1855 pînă în 1857).

Alţi cercetători văd în grabnica părăsire a Harkovului de către B.P. Hasdeu o consecinţă a participării sale la activitatea cercurilor subversiv-revoluţionare studenţeşti, *«suspectată de poliţia secretă»*[3]; el însuşi fiind promotorul unei societăţi literar-ştiinţifice, ce ar fi avut, *«între altele»*, menirea de a propaga *«ideile de naţionalitate ca mijloc de rezistenţă contra absolutismului»*[4].

Nici una dintre opinii nu este susţinută, însă, de vreun document probant.

Mai degrabă e de bănuit că 'a îndemnul tatălui — care îi va fi atras atenţia asupra conjuncturii politice favorabile create de tratatul de pace de la Paris din 18/30 martie 1856, prin care erau retrocedate *«principatului Moldovei»* judeţele Bolgrad, Cahul şi Ismail —, B.P. Hasdeu va fi lăsat totul baltă — studii şi carieră — spre a se folosi de condiţiile prielnice ivite în vederea realizării dorinţei sale celei mai fierbinţi: aspiraţia de a trece în Patrie. Căci, după cum mărturisea el însuşi în 1866 — crescut de mic în atmosfera de *«dizgraţie şi persecuţie»* cu care eare era înconjurat părintele său din cauza ideilor lui patriotice, tînărul Hasdeu *«nu visase din copilărie alta decît numai momentul de a săruta pămîntul României libere»*[5].

Că viitorul savant nu a părăsit Harkovul sub ameninţarea vreunei pedepse sau de frica implicării în vreun proces politic se poate deduce şi din aceea că în raportul nr. 340, din 5 august 1867, al guvernatorului Basarabiei către guvernatorul general al Basarabiei şi Novorosiiscului[6], în care se dau unele amănunte despre felul în care iuncherul în retragere a plecat din Rusia nu se face nici o aluzie la asemenea acte de nesupunere militară sau de «atentat» la siguranţa statului. Or, în cazul că faptele respective ar fi fost cu adevărat săvîrşite, ele nu ar fi fost nicidecum trecute cu vederea tocmai într-un document menit a ponegri loialitatea lui Al. Hîjdău. Iar ca să se creadă că poliţia ţaristă nu era informată este absolut exclus!

Privitor la trecerea propriu-zisă a lui B.P. Hasdeu în ţară, documentele oficiale ruseşti, care ne-au fost accesibile, sînt întrucîtva contradictorii, lăsînd cale liberă supoziţiilor şi aşa numeroase formulate de istoricii literari în necunoştinţă de cauză.

Astfel, în timp ce în nota nr. 749, din 20 septembrie 1862, a Consulatului Rus din Iaşi se spune că *«numitul Tadeu Haşdău, fiul unui proprietar din Basarabia cu asemenea nume, viind, în anul 1857, în calitate de intendent la moşiile prinţului Constantin Moruzi, situat[e] în partea Basarabiei anexată, s-a domiciliat deja după stabilirea noiei frontiere şi au făcut a fi recunoscut ca supus român, fără a cere autorizaţia guvernămîntului imperial şi fără a îndeplini formalităţile exigeate de legi în asemenea cazuri»*[7], în raportul nr. 340, din 5 august 1867, mai înainte menţionat, se face precizarea că: *«fiului lui Alexandru Hasdeu, Tadeu, iuncher în retragere, i s-a eliberat în anul 1857 de către guvernator un permis de plecare pe termen de două luni în străinătate, în partea Basarabiei cea detaşată»*[8].

Probabil că adevărul aparţine ultimului document. El este de altfel, confirmat şi de mărturisirea lui Alexandru Hîjdău din memoriul adresat, la 24 iulie 1867, fostului său coleg de studenţie la Universitatea din Harkov, *«excelenţa sa domnul guvernator al Basarabiei, generalul maior şi cavaler Platon Alexandrovici Antonovici»*: *«În ce priveşte pe fiul meu»*— declară învăţatul, silit să demisioneze din Societatea Academică Română — *«am onoarea a raporta: a) nu ţin minte cînd anume, dar în vremea general guvernatorului Ilinschi, dînsul a primit un permis, cu care cneazul Muruzi, kammerjunkerul Înaltei Curţi, l-a dus la Iaşi şi acolo l-a prezentat fostului caimacam al Moldovei, kneazul Vogorides, care l-a numit judecător la Cahul; b) mai tîrziu, în baza tratatului de [la] Paris care fixa un termen pentru înapoierea în Rusia sau primirea supuşeniei moldoveneşti, dînsul a rămas pentru totdeauna în Moldova»*[9].

Faptul că B. P. Hasdeu pleacă la Iaşi în compania lui Constantin Moruzi (care intervine pentru numirea lui într-un post aşa de important, faţă de vîrsta sa fragedă) lasă să se întrevadă, pe de o parte, precauţia lui Alexandru Hîjdău pentru ca cererea fiului său de a se pune în slujba Patriei să nu fie respinsă (aşa cum îi fusese respinsă propria ofertă, în 1833, de către Divanul principatului Moldovei), iar pe de altă parte, dezvăluie preţuirea deosebită de care tînărul se bucura în ochii prinţului însuşi; preţuire pe care B. P. Hasdeu şi-o va fi cucerit, între altele, şi prin tentativa de a transpune în rusește memoriile redactate în franceză ale prinţesei Moruzi. În

[3], [4] Mihai Drăgan, *B. P. Hasdeu*, Iaşi, Editura Junimea, 1972, p. 77.
[5] B. P. Hasdeu, *Răspuns la articolul domnului Boleac*, în *Sentinella română*, V, nr. 16, 30 septembrie 1866, p. 64.
[6] Liviu Marian, *Alexandru Hasdeu şi Academia Română*, *Memoriile Secţiunii Literare*, seria III, tom VI, 1932–1934.
[7] Aureliu Sacerdoţeanu, *Op. cit.*, pp. 8–9.
[8] Liviu Marian, *Op. cit.*, p. 30.
[9] *Idem, ibidem*, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

orice caz, în arhiva savantului de la Biblioteca Academiei R. S. România (mapa V, ms. 15) se păstrează începutul tălmăcirii nefinalizate, cu caracter evident conjunctural, intitulată: *Vospominanie Kniajnî C. D. Muruzi*[10].

O chestiune încă spinoasă pentru istoricii literari o constituie fixarea datei exacte a «*împământenirii*» lui B. P. Hasdeu.

Dacă asupra anului s-a ajuns, în ultima vreme, la un consens — el fiind cu certitudine: 1857 —, în privința lunei și a zilei, se va mai discuta, probabil, încă multă vreme.

Încercînd să soluționeze problema printr-un artificiu, Aurelian Sacerdoțeanu fixa — în mod evident convențional — drept dată a trecerii lui B. P. Hasdeu în țară, ziua de 16 februarie 1857, moment în care se încheiaseră definitiv formalitățile de retrocedare către «principatul Moldovei» a județelor prescrise de tratatul de pace de la Paris, din 18/30 martie 1856.

Ziua respectivă e contrazisă, însă, nu numai de logica faptelor, ci și de mărturisirile autorului, care declara în *Răspuns la articolul domnului Boleac* (1866) că: «*în 1857, dindată ce vîrsta conform cu legile moscovite atunci în vigoare, mi-a permis a ieși din Rusia, trecui Prutul*»[11], iar în *O schiță asupra stării Europei Orientale în a doua jumătate a secolului al XVII-lea* și în [*Pagini de jurnal*] afirma că a servit în armată 1098 de zile și, respectiv, trei ani.

Deci, în virtutea primei declarații, B.P. Hasdeu ar fi putut trece cel mai devreme în România după 26 februarie, data la care împlinea în mod oficial 19 ani, iar în funcție de celelalte două afirmații el ar fi putut cere «împământenirea» abia la sfîrșitul lunii mai-începutul lunii iunie 1857 (știut fiind că tînărul plecase din Chișinău, spre a da exemanul de juncher, în ziua de 21 mai 1854).

În lumina faptelor invocate, e de presupus că tînărul Hasdeu va fi obținut, în iunie 1857, cu sprijinul lui Constantin Moruzi, un pașaport de două luni pentru zona retrocedată, sub pretextul de a administra moșiile prințului aflate pe acel teritoriu — căci alt motiv nu credem să fi putut invoca — iar de acolo (probabil în toamnă sau poate chiar spre sfîrșitul anului) el va fi plecat, însoțit de protectorul său, spre Iași, spre a se pune în slujba Patriei.

Odată ajuns în capitala Moldovei, B. P. Hasdeu adresează Ministerului Afacerilor Străine al principatului cererea de împământenire, producînd dovada românității sale. «*Pe dată [ce «trecui Prutul și venii în România liberă, în 1857»]* răspunde el răspicat prefectului Poliției din București, în epistola din 1 august 1865 — *rupsei pașaportul sau biletul moscovit și prezentînd Ministerului Afacerilor Străine de peste Milcov probele originii mele române, cerui a fi recunoscut de pămînteau, pe baza voturilor ambelor camere, că oricine, de origine română, din orice țară română înstrăinată, se socotește ca pămînteani în România liberă*»[12].

Invocata distrugere a pașaportului țarist[13] — săvîrșită dintr-un impuls de supremă revoltă împotriva opresiunii exercitată de guvernul imperial asupra tatălui său — avea să-i provoace tînărului Hasdeu după propria-i declarație imense neplăceri.

Considerînd trimiterea la Consulat a pașaportului rupt drept o ofensă adusă țarului, consulul ar fi informat guvernul de actul de răzvrătire al «*iuncherului în retragere*» și ar fi cerut pedepsirea lui.

După însești mărturisirile savantului (pe care nu le-am putut verifica), guvernul imperial l-ar fi condamnat în contumacie la deportarea în Siberia și l-ar fi dezmoștenit de «*drepturile*» «*ereditare asupra averii părintelui*» (al cărui singur fecior era) și a unchiului Boleslav («*care nu avea copii*»), frustîndu-l, astfel, de o moștenire evaluată de el, în 1866, la cca «*30000 de galbeni*»[14].

Referindu-se peste ani la același episod al exilării în Siberia sub impresia proaspetei

[10] Manuscrisul este alcătuit din bruionul traducerii (24+3 file) și forma definitivă, transcrisă pe curat (3 file) a începutului amintirilor. În marginea manuscrisului, B. P. Hasdeu a notat: „*Un souvenir*, par mlle la Princesse S. Mourouzy, demoiselle d'honneur de Sa M. L'Imperatrice Marie Fedorowna. Publié d'apres la manuscrit, par Th. Hijdôu".

[11] *Sentinella română*, V, nr. 16, 30 septembrie 1866, p. 64.

[12] Aurelian Sacerdoțeanu, *Op. cit.*, p. 11.

[13] A se vedea declarația scriitorului din *Răspunsul la articolul domnului Boleac (loc. cit.)*: «*pașaportul muscălesc îl trimesei sfîșiat la Consulatul rusesc, declarînd că aș dori să facă tot așa toți românii din Basarabia*».

[14] *Sentinella română*, V, nr. 16, 30 septembrie 1866, p. 64. Totuși, pare curios că, în același an, în care B. P. Hasdeu făcea declarația publică din paginile ziarului *Sentinella română*, tatăl său îi vorbea în termenii cei mai fireși despre moștenire, fără a invoca presupusul pericol ce ar plana asupra ei. «*Un astfel de decret* — scria Alexandru Hîjdău la 19 iulie 1866 — *poate fi dat la rugămintea ta chiar și în numele lui Carol I; pe acest temei eu voi fi expulzat din imperiu de către Înălțimea Sa Țarul, cu păstrarea averii noastre pămîntești. Vorbește despre asta în Senat și în numele meu. Avantajul este că nu pierdem averea, care îți revine ție și din partea mea, și din cea a unchiului tău Boleslav*» (*B. P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini, I, ed. cit.*, p. 249).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

alegeri ca membru al Academiei Imperiale de Ştiinţă din Petersburg, ce-l scotea de sub incidenţa oricărei condamnări — B. P. Hasdeu avea să învăluie întreaga istorie într-o aură de mister, incifrînd afirmaţiilor sale o pronunţată notă de vag. «*Mi s-a făcut* — scria el celor două Iulii (soţie şi fiică), la «25 ianuarie stil nou 1884» — *o onoare la care nu mă puteam aştepta niciodată, deşi sum foarte ambiţios. Ştiţi că în Rusia eu sum condamnat la Siberia ca un fel de nihilist, încă de cînd eram în Basarabia. Ei bine, Academia Imperială de Ştiinţe din Petersburg m-a ales şi m-a proclamat membru al ei în şedinţa solemnă de la 10 ianuarie st[il] n[ou]. [...] Această alegere rădică de pe mine condamnaţiunea şi, prin urmare, la un ceas oportun, voi putea să revendic averea lui tată-meu, deşi orice avere am sacrificat-o şi o voi sacrifica totdeauna cu plăcere cînd e vorba de România*»[15].

Că revenirea pe teritoriul imperiului, va fi fost — indiferent pentru care motiv — cu primejdie pentru savant, pare a rezulta şi din aceea că, deşi absolvit de orice pedeapsă (prin desemnarea ca membru al Academiei Imperiale de Ştiinţe), B. P. Hasdeu ezită, totuşi, de frica de a nu fi arestat, nu numai să meargă efectiv la locurile natale, dar chiar să şi proiecteze o asemenea călătorie. Încît, în epistola din «7 martie stil nou 1886», prin care comunica soţiei şi fiicei clauzele testamentului lui Boleslav Hijdău, el visa în termenii următori la o excursie, pe care n-a mai avut posibilitatea s-o realizeze niciodată, în părţile Hotinului: «*În vacanţii vom merge cu toţii la Cernăuţi şi de acolo voi veţi trece cu Chira Denjanu ca să examinaţi micul vostru patrimoniu*»[16].

Citîndu-l pe V. Gr. Popp cu el său *Conspect asupra literaturii române şi scriitorilor ei...*[17], dar lăsînd să se înţeleagă tot timpul că are în vedere şi declaraţiile tîrzii ale savantului, Iuliu Dragomirescu adaugă la neplăcerile invocate de B. P. Hasdeu (din cauza ruperii paşaportului) tensiunea creată de repetatele cereri de a-l extrăda adresate de guvernul ţarist guvernului principatului Moldovei. «*Însă* — afirma el — *diplomaţia lui Kogălniceanu a izbutit să-l acopere. [...] De vreo patruşprezece ori s-au încercat [oficialităţile ţariste] să pună mîna pe dînsul fără însă a ajunge la scop*»[18].

În ce ne priveşte, tindem să credem că atît autorul (care invocă cu atîta siguranţă condamnarea în contumacie la deportarea în Siberia), cît şi cei doi istorici literari (care vorbesc de repetatele solicitări de extrădare a savantului) antedatează reale sau plauzibile evenimente, care în mod firesc nu au putut avea nici într-un caz loc înainte de 1860, căci altminteri cel puţin două însemnate împrejurări din viaţa «*iuncherului în retragere*» ar rămîne complet inexplicabile.

Ne referim la cele două călătorii întreprinse de B. P. Hasdeu, în 1858 (la Chişinău, spre a aduce biblioteca şi arhiva părintelui său) şi în 1860 (la Odesa şi Chişinău, spre a achiziţiona cărţi pentru Biblioteca Naţională din Iaşi) fără a suferi privaţiunile ce ar fi decurs din eventuala condamnare la deportarea în Siberia.

Deşi reperat — din cîte deducem — de poliţia imperială de prima dată, cînd voiajează «*cu paşaportul moldovenesc pe numele comisului moldovean Bogdan Petriceicu Hîjdău*»[19] — căci imediat după sosirea în Principate îşi schimbase în mod oficial numele de botez (Tadeu) în echivalentul lui românesc (Bogdan), şi-şi adăugase la onomastica de familie co-numele Petriceicu—el se reîntoarce în cele din urmă la Iaşi cu bine, aducînd cu dînsul o bună parte a tezaurului de cărţi şi manuscrise dăruite de Alexandru Hîjdău[20].

Şi mai ciudat — în perspectiva afirmaţiilor scriitorului şi ale celor doi istorici literari mai sus menţionaţi — ni se pare faptul că deşi reţinut efectiv de poliţie în cursul celei de a doua călătorii, el capătă, totuşi, în final, permisiunea de a reveni în patrie.

Or, logic, e de neconceput ca un stat să solicite cu insistenţă extrădarea cuiva, iar cînd, prin hazard, îl arestează, să-i dea drumul.

Prezentarea împrejurărilor în care B.P. Hasdeu a fost arestat şi apoi eliberat în timpul călătoriei din 1860, cunoaşte, în

[15] *Documente şi manuscrise literare*, III, *Corespondenţa B. P. Hasdeu-Iulia Hasdeu*, ediţie publicată, adnotată şi comentată de Paul Cornea, Elena Piru, Roxana Sorescu, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1976, p. 150.

[16] *Ibidem*, p. 260.

[17] V. Gr. Popp, *Conspect asupra literaturei române şi scriitorilor ei de la început şi pînă astăzi, în ordine cronologică*, partea a II-a, Bucureşti, Tipografia Naţională, 1876, pp. 248–249.

[18] Iuliu Dragomirescu, *Op. cit.*, p. 27. Dimitrie A. Ghica, preşedintele Consiliului de Miniştri, vorbea, într-un discurs parlamentar din 19 decembrie 1868, de 18 solicitări de extrădare adresate de guvernul ţarist Principatelor Unite (Cf. *Monitorul*, ziar oficiale al României, nr. 8, 12, 24 ianuarie 1869, p. 46).

[19] Cf. Raportului nr. 340 din 5 august 1867 al guvernatorului Basarabiei (Liviu Marian, *Op. cit.*, p. 30).

[20] O altă parte îi era trimisă cu o căruţă, la Sculeni, la sfîrşitul aceluiaşi an (cf. scrisorii nedatate din [decembrie 1858], publicată în vol. III din *B. P. Hasdeu şi contemporanii săi români şi străini*, ed. cit., p. 192).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

documentele ruseşti ce ne-au stat la îndemînă, două versiuni radical diferite, menite a intriga prin amănuntele cu totul deosebite invocate.

În virtutea primei consemnări, extrasă din nota Consulului Rusesc nr. 749/20 septembrie 1862, tînărul Hasdeu ar fi făcut voiajul *«la Odesa şi Chişinău sub numele de Stegoan Petricescu, cu misiunea de a cumpăra cărţi pentru Biblioteca Naţională din Iaşi. La sosirea sa în Basarabia, guvernatorul acestei provincii, constatînd adevărata sa naţionalitate, a dispus a-i opri paşaportul şi numai după insistenţa repetată a guvernămîntului Moldovei şi după ce acesta au dat siguranţii formale că d.Hăsdău va fi înapoiat autorităţilor imperiale îndată ce comisiunea va dovedi că trecerea sa în Moldova au fost ilegală, e[xcelenţa] s[a] generalul Canton de Verragon au consimţit a delivra numitul individ un paşaport rusesc»*.[21]

După cea de-a doua relatare, inserată în cuprinsul raportului nr. 340, din 5 august 1867 al guvernatorului Basarabiei către guvernatorul general al Basarabiei şi Novorosiiscului, savantul ar fi revenit la Odesa şi Chişinău sub propriul său nume, *«cu titlul de profesor al liceului din Iaşi pentru cumpărături de cărţi. De data aceasta [în 1860] — se spune în document --, poliţia l-a recunoscut şi a raportat că Bogdan Petriceicu Hasdeu nu este altcineva decît supusul rus, iuncherul în retragere Tadeu Hasdeu. Acest fapt a prilejuit o corespondenţă, care a ajuns pînă la d[omnu]l general-guvernator contele Stroganov şi care, cu ordinele nr. 210 şi 219, din 4 şi 11 august 1860 către guvernatorul Basarabiei, dispune ca lui Tadeu Hasdeu să i se permită plecarea în străinătate şi să comunice consulatului nostru, de a pune în vedere guvernului moldovean, că el n-avea dreptul să primească supuşenia moldoveană»*[22].

În niciunul din cele două documente nu se face — după cum se poate vedea — vreo aluzie la condamnarea lui B. P. Hasdeu, ci e invocată doar părăsirea ilegală a *«supuşenie»* ruseşti.

Nu e exclus, însă, ca episodul atît de viu evocat de savant, al trimiterii paşaportului ţarist la Consulatul Imperial din Iaşi, cu toate consecinţele descrise, să fi avut loc după reîntoarcerea sa din cea de a doua călătorie. Căci, după această dată începe o lungă corespondenţă între Consulatul Rus şi guvernul Principatelor Unite vizînd lămurirea chestiunii trecerii «iuncherului în retragere» în Patrie.

Aurelian Sacerdoţeanu care a studiat şi prezentat pe larg dosarul nr. 439 bis (nr. 37) 1862 *«relativ la cererile de împămîntenire şi emigrare din partea supuşilor străini»* (aflat în fondurile Ministerului de Interne de la Direcţia Generală a Arhivelor Statului Bucureşti), citează doar scrisorile consulare din 26 septembrie 1860, 11 februarie 1861, 25 august 1861 şi 20 septembrie 1862, dar e de presupus că vor mai fi existat şi altele, din moment ce demersurile privitoare la elucidarea aceleiaşi probleme între Ministerul de Interne, Ministerul Treburilor Străine, Ministerul Instrucţiunii, Prefectura Poliţiei Iaşi şi şi Prefectura Poliţiei Bucureşti durează pînă în august 1865.

Deşi în niciuna dintre adrese nu se vorbeşte deschis de extrădarea tînărului Hasdeu ci doar de lămurirea împrejurărilor în care el a părăsit *«supuşenia»* străină, sensul adînc al corespondenţei este înţeles perfect de ambele părţi. El e decodat, de altfel, fără echivoc de baronul von Offenberg, într-o scrisoare confidenţială tîrzie adresată generalului maior Platon Alexandrovici Antonovici, la 1/16 august 1867, în care dezvăluie totodată şi motivul esenţial graţie căruia B. P. Hasdeu a putut rămîne pe pămîntul strămoşilor săi. *«Hasdeufiul* — notează el — *a venit în Principate fără paşaport şi, deşi despre extrădarea sa, în anii 1860-61, a avut loc o corespondenţă întinsă cu guvernul Principatelor, nu a putut fi extrădat Rusiei, din cauză că noi nu avem un tratat de extrădare a dezertorilor şi a criminalilor şi, în afară de aceasta, partidul naţional a manifestat un mare interes în chestiunea acestui emigrant»*[23].

Tergiversînd cu bună ştiinţă răspunsurile, imprimînd cercetărilor un caracter acut birocratic, autorităţile române reuşesc să stăvilească, în cele din urmă, cererile de extrădare a savantului, şi să-i asigure acestuia condiţiile împlinirii neştirbite a destinului său de excepţie.

Nesiguranţa creată, însă, de ameninţarea continuă exercitată de guvernul imperial, în anii 60, avea să-l marcheze profund pe B. P. Hasdeu, accentuîndu-i o anume ideosincrazie antiţaristă, altminteri greu de înţeles, ce se va face resimţită în toată activitatea sa publicistică, pînă la forme nu o dată hipertrofiate, deschise şi agresive.

I. OPRIŞAN

[21] Aurelian Sacerdoţeanu, *Op. cit.*, p. 9. Text reprodus şi de Stancu Ilin după documentul original în articolul *O dinastie de cărturari şi «sacra cauză a Unirii»* (*Memoriile Secţiei de Ştiinţe Filologice, Literatură şi Arte*, seria IV, tom VIII, 1986, p. 147).

[22] Liviu Marian, *Op. cit.*, p. 30.

[23] Liviu Marian, *Op. cit.*, pp 32–33.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANUL I — No 3 A DOUA EDITIUNE MARTI 21 IUNIE (2 IULIE) 1880

CONSTITUTIONALUL

15 BANI LA SEMNE 15 BANI APARE IN TOATE ZILELE DE LUCRU 15 BANI LA JUMNE 15 BANI

ABONAMENTELE PENTRU ANUNCIURI SI RECLAME ANUNCIURILE

LITERATURA STREINA

Giosuè Carducci

II

O TRADUCERE NECUNOSCUTĂ A LUI I.L. CARAGIALE*

N-aș putea ascunde că, cu toate că la prima vedere satira pare că este forma care se potrivește mai bine d-lui Carducci, prefer într-însul pe poet în locul satiricului. Nu poți fi satiric în orice vreme, oricît ai voi să fii. Sunt epoce în care satira nu merge, și sunt convins că a fost o mare nenorocire pentru d. Carducci că a trăit într-una din acele epoce. Guvernul lui Victor Emanuel a fost binevoitor, liberal și chiar fericit, cu toate cele întîmplate la Lissa și la Custozza. I se pot prea bine discuta în liniște tendințele, i se poate spune că s-a înșelat de mai multe ori — dar nimeni nu se poate indigna în contra lui pe bună dreptate. De aceea, în zadar se încearcă d. Carducci să se indigneze, nu reușește deloc. Faptele nedîndu-i nici o temă, e silit să inventeze și se crede obligat d-a imputa, cu o mare desfășurare de elocință, Italiei moderne că nu are măreția Republicii romane, sau Veneției de azi, că nu mai este Veneția Dogilor. Sunt aceleași clișeuri cu care Orațiu regretă *antiqua virtus*, și prea puțin e dispus el însuși să fie un Caton. Este silnic lucru să evoci necontenit pe Grachi și pe Scipioni, pe Dante și pe Machiavel, la toate aniversările și orice împrejurare din viața politică; e absurd să interzici *«sunetul superb al trompetelor și al țimbalelor»* să insulte *«tăcerea Aventinului»* sub pretext că nu mai există un Menenius Agrippa; e de asemenea ridicul d-a imputa unor oameni de treabă că nu sunt nici Cesar, nici Pompei, nici Rafael, nici Michael Angelo. Așa, satirele d-lui Carducci, strălucite exerciții de retorică, nu produc efectul așteptat de autor: nu indignară pe nimeni, nu răsturnară nici un guvern, și literații din toate partidele se mulțumiră să le admire frmusețile în toată liniștea conștiinței: *«O ! popor al Italiei*, putu dar să strige poetul, *viață a cugetării mele, o ! popor al Italiei, aide, Titan leneș ce esti, te-am numit* înjosit *în față, și tu mi-ai strigat* bravo ! *și cu versurile mele obișnuite ți-ai încununat cupa din care bei !»* În realitate *«poporul Italiei»* priimise satirele d-lui Carducci după cum meritau, arătîndu-se întru aceasta mai cu minte decît poetul. Erau insulte cumsecade; și fiind că poetul nu le merita le-a luat cum i-au convenit mai bine. Oare d. Carducci s-ar supăra, dacă aș intercala chiar aci o pagină de înaltă elocință, cu imagini strălucitoare pentru a-i dovedi că nici dînsul nu este un Dante ?...

---

* Continuare din nr. 3–4/1987 al *Revistei de Istorie și Teorie Literară*, pp 342–346. Text stabilit și prezentat de Dorina GRĂSOIU.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă nu reușește să fie un satiric, d. Carducci este, din instinct, un poet adevărat. Ceva mai mult, este un poet foarte pretențios, care-și așează sus idealul artei sale, și care-l urmărește fără să dea înapoi în fața nici unei piedici.

S-ar părea că, în chestiunile literare, ca revoltat ce este, ar aduce aceleași pasiuni revoluționare. Ei bine, nu este așa! Contele Mamiani, vă aduceți aminte, admira dibăcia lui Carducci d-a transpune în italienește poeții latini. În adevăr, latin pînă în fundul sufletului, n-a ieșit niciodată, chiar cînd s-a părut unora altfel, din tradițiunea latină și clasică. La început, n-are nici una din îndrăznelile de formă ale romanticilor noștri, se ferește din instinct de exagerările și sforțările lor. Se inspiră numai din Orațiu și din eleganțele latine și nu împrumută nici nu-și apropiază numai formele lor, ci și temele lor cele mai obișnuite. În *Juvenilia* celebrează, ca un roman din vremea lui August, pe Diana și pe Febus Apolon, *«suveranul conducător al carului eterat»;* intonează niște *brindisi* care s-ar crede inspirate de odinioară; este înamorat de o Héëra care poate fi prea bine o frumoasă sclavă greacă, și căreia-i propune să se ducă cu dînsul *«să se așeze printre flori»* ca să guste mai bine versurile lui Tibul. Orice lucru pe care talentul îi permite să-l reînnoiască, dar care, în el însuși, n-are nimic compromițător.. Mai tîrziu, studiul poeziei moderne îi deschide noui orizonturi.

Romanticii francezi, mai întîi, au avut asupra lui oarecare influență; fără îndoială că nu le seamănă deloc; dar susține o luptă care îl apropie de ei, luptă în contra manzonienilor ca și dînșii contra celor din urmă clasici. Și apoi, modul lor d-a înțelege poezia îi place foarte mult; parcă tot nu-i laudă destul că au sfărîmat clișeul vechiului vers alexandrin. Într-una din prefețele sale, a citat două strofe ale lui Théophile Gautier, care indică destul de limpede ceea ce-l încîntă pe el la un poet:

«Point de contraintes fausses! / Mais que pour marcher droit / Tu chausses, / Muse, un cothurne etroit. / Fi du rythme commode, / Comme un soulier trop grand / Du mode / Que chacum quitte et prend!...« /

Lui Carducci îi plac din cauza grijei pentru artă, pentru cultul formei frumoase, pentru dificultățile introduse în «meșteșugul» poetic. Dar prosodia franceză este prea particulară ca să poată servi mult unui poet străin, și d. Carducci nu întîrzie mult să se simtă prea strîns în «coturnul cel strimt» pe care-l adoptase. Începu atunci să-și caute modele printre poeții unei limbi în care, ca și în latinește, accentul tonic își păstrează toate drepturile sale: o citire neîntreruptă a poeților germani îi arată că principiile metricei celor vechi se puteau adopta, cu oarecare modificări, la exprimarea ideilor moderne.

Deja în *Nouve Poesie* se vede această nouă influență. D. Carducci, în adevăr, publică aci, alături cu bucățile sale originale, cîteva traducțiuni excelente din Heine și din Platen. Erudițiunea lui Platen, simțul său în ale poeziei și în ale istoriei, îi plac cu deosebire, și a dat exact și cu putere *Mormîntul lui Buzento* și *Pelerinul din Saint-Juste.* Pare că Heine îl atrage mai mult încă, fără îndoială prin minunata sa dibăcie d-a traduce în imagini vii și strălucite, cu un colorit aproape oriental, unele sentimente abstracte, adînci și complexe. De aceea, d. Carducci nu se mulțumește să traducă unele bucăți din *Romancero* și din *Intermezzo,* ci adoptă uneori tonul, obiceiurile, întorsăturile poetului german, și o bucată oarecare din *Nuove Poesie* ar putea figura prea bine în *Cartea cînturilor,* de exemplu următoarea *maggiolata:*

«Maiul deșteaptă cuiburile, maiul deșteaptă inimile: aduce florile, șerpii și privighetorile.

Copiii gungunesc pe pămînt, păserile în cer; femeile au trandafiri în păr și soarele în ochi.

Colinele, livezile, munții sunt o pînză înflorită; apa, pămîntul și cerul sunt amor, mugur și cîntare.

Și-mi crește în inimă un tufiș frumos de spini, am trei vipere în piept și o bufniță în creer.»

Dar în *Nuove Poesie* asemenea bucăți sunt accidente, cum erau, în *Juvenilia,* acelea care aminteau de Leopardi. D. Carducci este un spirit prea original, ca să imiteze multă vreme pe alții; și dacă în primele lui volume se pot distinge urmele unora din citirile sale, dacă, după ce a transcris pe Orațiu și s-a luat după Leopardi s-a oprit puțin la poeții germani, cauza a fost că încă era în căutarea modului personal care se potrivea talentului său; îl găsi în adevăr în cele două volume: *Odele barbare.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu putem intra aci în polemicile pe care primul volum de *Ode barbare* le-a ridicat; am reuși cu greu să căutăm dacă întoarcerea la cei vechi însemnează sau nu un progres în poezia italiană, și discuțiunea broșurelor, articolelor și discursurilor publicate asupra acestei cestiuni de d-nii Chiarini, Cavalotti, Bongognoni și Stampini ar putea fi de prisos și prea încărcată pentru cititori. Lucrul sigur este, că alții, înainte de d. Carducci, făcuseră aceeași încercare, făcută, după cum se știe, și în limba franceză. Se părea de asemenea că, într-o altă limbă în care există accentul tonic, se poate fără nici un neajuns nu numai să fie întrebuințat pentru poezie, dar chiar să fie substituit rimei, căci rima este un procedeu uniform și rece, ori cu cîtă abilitate ar fi întrebuințată:

«Oh ! que dira les torts de la rime ! / Quel entant sourd ou quel nègre fou/ Nous a forgé ce bijou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime...»

În sfîrșit, și acesta este un argument demonstrativ de valoare, *Odele barbare* sunt necontestat superioare celorlalte volume ale d-lui Carducci.

S-ar putea zice, în adevăr, că adoptînd o formă grea și nouă, cugetarea poetului s-a ridicat și s-a purificat; după vorba lui Platen, pe care o citează în epigraf: *«O formă mai nobilă cere gîndiri adînci»*. Și, cu un spirit mai senin, judecă mai liniștit și mai de sus evenimentele vieții publice pe care le ia de asemenea ca teme. Am văzut, în *Giambi ed Epodi*, înmulțind micele întîmplări ale politicei în folosul teorielor sale personale, umflîndu-și vocea mai mult decît trebuie, și declamînd mai mult decît ar fi înțelepțește. De astă dată este impresionat mult de mărimea unor evenimente, din care scoate poezia; în mai multe bucăți, omul de partid dispare în dosul poetului, și unele sunt foarte frumoase. Așa, *Odă la moartea lui Eugen Napoleon*, care desigur poate fi pusă alături cu bucățile cele mai frumoase pe care tragediile napoleoniene au inspirat poeților francezi:

« ... Umbră domestică, Letizia locuiește încă în casa goală; strălucirea lui Cesar n-o mai înconjură; mama corsicană trăiește între morminte și altar.

Fiul fatal cu ochii de vultur, fetele frumoase ca aurora, nepoții tremurînd de speranțe — toți au căzut, și toți departe de dînsa.

Niobé corsicană stă în picioare în mijlocul nopții, pe pragul peste care fiii săi au trecut ca să meargă la botez și, mîndră, își întinde mîinele spre marea sălbatică.

Și strigă, și strigă încă; dacă din Anglia, dacă din America, dacă din Africa cea arzătoare vreunul din rasa ei tragică, gonit de moarte, nu va veni să-i cază pe sîn !»

Ca un poet, oricare i-ar fi opiniunile politice, să nu poată rezista atragerii misterioase pe care o are asupra imaginațiunii soarta acelei *«Niobé corsicană»*, lucrul nu e neobișnuit. Victor Hugo și Lamartine sunt dovezi. Dar, uneori, poesia fură pe d. Carducci mai departe de opiniunile și de partidul său; așa republicanul, satiricul, inamicul declarat al tronurilor, care nu mai departe de ieri făcea dintr-o prefață înflăcărată un rechizitoriu în contra partidului moderat sau care intona cu o voce d-o ironie mușcătoare *Cîntecul Italiei mergînd la Capitol*, s-a lăsat a fi atras, ca un copil, de farmecul și de grația reginei Italiei, *«într-unul din acele momente*, — spune singur —, *în care, știu, inima trebuia să bată în pieptul tuturor acelora care cred în soarta monarhiei unită cu soarta patriei»*. Și avu curajul să celebreze pe grațioasa sa suverană în una din cele mai bune ode, una din cele mai limpezi și mai sincere. A primit imputări, fără îndoială; s-a apărat; — ce ocaziune frumoasă să mai lupte puțin! — dar a simțit că un poet «înaintat» trebuie să-și cîntărească cuvintele cînd se adresează la capete încoronate; și la serbările din Bolonia, primind sarcina d-a saluta pe rege, l-a salutat *«reprezintînd suveranitatea poporului italian reunit liber într-o singură patrie»*. Formula era demnă, respectuoasă și îndrăzneață în același timp: a fost înțeleasă și aplaudată.

Ceeea ce izbește încă, în cele două volume de *Ode barbare*, sînt imaginile superbe pe care le aruncă poetul cu bogăție.

Ici se văd stîlpii unei biserici gotice care, în umbră, *«par niște uriași cugetînd la lupta cu cel nevăzut»*. Dincolo, pe timpul uneia din acele epidemii care adună atîția copii mici, moartea trece, intră și lovește, *«fără măcar să-și întoarcă ochii, zmulge arborilor veseli, ramurile cele tinere»*. Sau, într-o dimineață de toamnă, un tren misterios trece, fantastic, descris cu vorbe care te fac să cugeți la fantaziile picturilor lui Turner. Și pretutindeni un amestec curios de *antic* și de *modern* prezintînd iluziunea unui adevărat păgîn reînviat, care ar privi un peisaj obișnuit prin prisma amintirilor sale !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se observă prea bine că, pe cînd în celelalte literaturi, imitațiunea antichității are de regulă un caracter de artificialitate, pentru italieni este o întoarcere către tradițiunea națională. După optsprezece secole, se pot duce încă spre acel izvor să se adape fără să mire, fără să atingă pe cineva, și Carducci pare că este la largul său în acele versuri romane și moderne totodată, tot atît pe cît compatriotul și contimporanul său, Pietro Cossa, părea sincer și convins, cînd bea pentru *Giove Ottimo e Massimo !*

Oricît de bine i se potriviau d-lui Carducci vederile celor vechi, nu stăruiește în ele; și, în ultimul său volum, *Rime nuove*, s-a întors iar la *rimă*. A revenit căit, recunoscîndu-și greșelile și mărturisindu-le.

Acum, că am vorbit, fie și repede, despre opera poetică a d-lui Carducci, ar trebui însemnate, în cîteva trăsături, caracterele cele mai izbitoare.

Fără îndoială suntem în fața unei opere fără pereche; trebuie să ne întoarcem foarte departe, pînă la poeții *«Secolului de aur»*, ca să găsim în limba italiană versuri de o formă așa de solidă, puternică, definitivă. Nici ca artist, nici ca istoric, d. Carducci n-a pierdut timpul pe care l-a consacrat studiului *trecentiștilor:* mai bine decît Platen, mai bine decît romanticii noștri, acești nobili poeți l-au învățat secretele unei arte profunde și fără imputare; și dacă s-a sforțat să reînvieze cultul lor părăsit de prea multă vreme, de către tinerimea universitară și literară a țării sale, le-a plătit numai cuvenitul tribut de recunoștință. Condus de dînșii, dar servit de asemenea prin însușiri minunate, a ajuns la acea perfectă posesiune a formei, care este semnul caracteristic al scriitorilor de rasă mare; și pînă în astfel de grad, încît conservă pînă și în proza lui calitățile de poet, și în discursuri, în încercări, în prefețe, în articole de polemică, vorbește natural o limbă minunată, o limbă care de trei secole nu răsunase așa de frumoasă, armonioasă și plină în țara lui *Si.* Cum ne-am mai mira, după aceasta, de vioiciunea preferințelor și antipatielor sale ? Cum să nu înțelegem ura lui puternică pentru Manzoni, pentru *«stilul manzonian»*, pentru *«oficiul militar al căpitanului Edmondo»*, pentru proza apătoasă și pentru versurile ușoare ?

Poate că această ură îl face uneori nedrept; nu voi avea însă curajul să i-o imput, căci acea ură este un principiu de putere, și desigur va contribui în ceva ca să asigure influința d-lui Carducci asupra generației literare de mîine, aceea pe care o formează prin învățămintele, versurile și scrierile sale.

Dacă este ușor să se definească în cîteva vorbe rolul d-lui Carducci ca scriitor, în sensul material al cuvîntului, ar fi mai greu de pătruns esența poeziei sale. Totuși, a semănat el însuși ici și colo, în scrierile sale teoretice, unele fraze care ne-ar putea desluși: *«Poezia de azi,* spune el cu oarecare melancolie într-o încercare minunată intitulată *Critica și arta, nu mai este producțiunea directă și imediată a poporului, nici un element civilizator pentru națiune, nici o trebuință estetică a societății, nici un instrument de reformă, sau un mijloc de reînoire; exceptînd uneori drama și romanul, dacă însă romanul poate fi considerat ca operă poetică — poesia de azi este cu totul individuală».*

Și în altă parte: *«Poetul se exprimă pe sine însuși și exprimă convingerile sale morale și artistice, atît de sincer, atît de simplu, atît de hotărît pe cît poate; restul nu-l privește».*

Și în altă parte încă: *«Cînd întreaga națiune avea nevoie de poezie, cînd punea și ea umărul oarecum ca s-o producă, atunci putea să fie un criteriu general al artei poetice. Astăzi, nu. Nimeni azi n-are drept să poruncească poetului — să facă asta și nu ceastălaltă. Și cu ce autoritate, întemeiat pe care principiu, cu ce consimțire a totului sau a majorității, în numele* cui *și în numele* a ce *s-ar putea da un asemenea ordin ? Azi poetul are în el însuși inspirațiunea, norma, criteriul artei sale; într-un cuvînt poate să facă ce vrea — numai să aibă, bine-înțeles, puterea, numai că știe s-aleagă materia care se potrivește artei sale și să-și mînuiască instrumentele».*

Strîngeți, rogu-vă, înțelesul acestor cîteva fraze: ce veți găsi ? Constatarea divorțului care există azi între artist și între mulțime, înălțată, în principiu, chiar teoria individualismului. Poetul nu mai este un *vates*, un conducător pentru națiuni; nu mai este un ecou al vocii popoarelor; nu-și mai plămădește operile cu ideile și cu sentimentele pe care secolul le mișcă în jurul lui. Din el însuși trebuie să extragă materia producțiunilor, numai dîntr-însul, adică dintr-un fond în care deosebite influențe și-au depus straturile lor; dar cărui fond, acel lucru misterios, *personalitatea*, trebuie să-i impună caracterul unității.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru că vorbește numai în numele său, nimeni nu-i poate cere socoteală; *«poate face ce vrea, cum vrea»*, și singura chestiune a se ști este dacă este bun lucrător în partea sa, dacă cunoaște adică toate înlesnirile strofei, versului, ritmului, rimei și cuvîntului, și dacă nu s-a înșelat în socoteala lui asupra raportului care trebuie să existe între materia pe care o tratează și mijloacele de care dispune.

Vai! aceasta este impresiunea ce se desface din opera d-lui Carducci; și dacă critica nu i-ar cere decît ceea ce dînsul îi dă voie să-i ceară, n-ar ști ce să zică, ar fi strîns cu ușa în fața lui: desigur, este un lucrător bun; e ceva mai mult, e un maiestru; desigur încă, conștient, cugetător, dibaci, a știut să găsească, după dibuirile începuturilor sale, acel acord între materia poetică aleasă și talentul său, între obiect și subiect, care este condițiune necesarie pentru orice operă de poet. Și cu toate acestea, critica simte că are ceva de spus: ar putea ataca chiar fondul teoriei d-lui Carducci; esența geniului său ar putea să-i displacă; trecutul, în care inima mulțimei bătea în pieptul poeților, poate să și-l amintească. Dar pentru ce! Acest trecut a trecut, nu trebuie să cerem unui secol ce nu poate să dea.

Așa că, la sfîrșitul acestui studiu, ne găsim în fața unei contraziceri din cele mai curioase ale epocei actuale: d-o parte, în adevăr, mișcarea socială care, din toate puterile ei, împinge spre colectivism, — dacă este permis să se întrebuințeze cuvîntul într-un înțeles mult mai larg decît i se dă în terminologia politică, — și prin urmare spre sacrificiu și spre oprimarea individului; iar de altă parte, mișcarea literară, din ce în ce mai artificială, erudită și migălită, care tinde tot mai mult a mărgini pe poet în limitele înguste ale individualismului.

Cu alte cuvinte, literatul își dezvoltă personalitatea sa și o face singuratică, în proporțiune cu sforțările masei ca să înghită orice personalitate. Această contrazicere a fost zărită, simțită de toți poeții care au visat să-și reîntinerească arta. Unii au încercat s-o reducă: așa Rosetti și *prerafaeliții* englezi, în încercările lor de reîntoarcere către originile cugetării moderne; alții au primit-o: așa Swinburn, așa chiar d. Carducci! S-au mulțumit dar să-și preumble fantazia lor în lumea formelor frumoase și să-și cristalizeze în versuri strălucite ideile lor coapte cu multă știință. Este ceva, fără îndoială; este chiar mult: este destul ca să ne facă să urîm mediocritatea poeziei banale și obișnuite, nu însă destul ca să ne împiedice d-a merge uneori să ne răcorim la izvoarele vii ale poeziei poporane care, în fața artei rafinate, ni se va părea, mai mult decît oricînd, *adevărata poezie!*

I. L. CARAGIALE ȘI DREPTUL PUBLIC*

1. Poate că, dintre scriitorii Vechiului Regat, nimeni altul ca I. L. Caragiale n-a observat mai atent și n-a conturat mai expresiv societatea timpului său, pe care a cunoscut-o, de altfel, din locuri privilegiate: perimetrul în care s-a desfășurat revoluția de la Ploiești, clopotnița unei biserici, cușca unui sufleur, scena în care avea rol de figurant, masa de copiat a unei instanțe, redacția unor gazete de felurite orienntări politice, ceaclul literar prezidat de regină, berăria unei gări ș.a. Evident, dezvăluirea era făcută cu prudență: *«La noi* — spune el — *din calea-afară multe adevăruri sunt supărătoare, stricătoare, primejdioase ... Învirtește-ți condeiul de zece ori în cerneală pînă să scrii un cuvînt, și, după ce l-ai scris, gîndește-te de o sută de ori dacă nu trebuie șters, nu de dragul stilului, ci de teama primejdiei»* (*Păreri libere*)[1]; iar forma glumei îi apărea, potrivit maximei franceze, ca un scut: *En faveur du badi nage, faites grâce à la raison* (*Moftul*) în fața opiniei publice;

* Am utilizat: I. L. Caragiale, *Opere în două volume*, București, Edit. Minerva, 1971, I, 1052, p.; II, 1421 p. (ediția Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin); id., *Opere*, V, *Articole politice și cronici dramatice*, ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Fundația pentru Literatură și artă, 1938, p. 1–235 și 340–482; Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, ed. a 3-a, București, Edit. Minerva, 1972, 440 p. Titlurile date de editori au fost trecute între paranteze [].

[1] Primejdioase, preciza el, *«nu lumii-ntregi, ci unei părți din lume, care e mai puternică decît lumea toată»*; și tocmai posibilitatea ca toată lumea să fie *«mai slabă decît acea parte»* e *«temeiul oricărei tiranii»* (*[Păreri libere]*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

într-o bună traducere: «*De dragul glumei, fiți îngăduitori cu adevărul*»[2].

Dar aceasta nu înseamnă că el și-ar fi exprimat vederile numai în broșura *1907 — din primăvară pînă în toamnă*, publicată, sub semnătură, cu independența ce i-o dădea șederea la Berlin și despre care Barbu Delavrancea a spus: «*Ăla este adevărul*». Ca urmare, și mai ținînd seama de faptul că această broșură reprezintă sinteza atitudinii sale politice — care, prin caracterul ei cuprinzător și sistematic, n-are nevoie de prelucrare —, cum și de imputarea că redă gîndirea altuia[3], îmi propun ca, pe baza celorlalte scrieri ale lui I. L. Caragiale, în cvasiunanimitatea lor concepute înainte de această broșură, să desprind poziția avută în dreptul public (și în sociologia ce îi corespunde) a acestui autor impulsiv, plin de contraste, cu atîtea discontinuități și oscilări în viața politică, și să sublinieze consecvența de fond a scrisului caragialian, în pofida imputărilor ce i-au fost aduse[4] și chiar a falsului său autoportret (*«în politică, lipsă totală de principii, totuși o extremă consecvență: votează regulat cu opoziția, deși îi este totdeauna antipatică» — O răutate*).

Nu îmi propun o himeră: I. L. Caragiale ne apare în miezul dreptului public chiar în finalul capodoperei sale, *O scrisoare pierdută: «Curat constituțional! Muzica! Muzica!»*, vorbe care, în gura polițaiului Pristanda, ascultător al puterii executive, însemnau, în gîndul și mesajul autorului, «Curat neconstituțional»; iar muzica fanfarei victorioase, lacrima tăcută. Finalul exprimă, cu mijloace literare, totala discrepanță dintre realitate și legea legilor, aparent tămîiată (*«Sfînta noastră constituțiune»* e o formulă des întîlnită la personajele caragealești și, ca ironie — cu sensul «constituția noastră mereu călcată în picioare» —, în propriile lui articole gazetărești)[5]. Dar să le luăm pe rînd.

2. Caragiale e un adept al principiului naționalităților, a cărui promovare «*nu o putem aplauda cu prisos*», observînd numai că e necesară o societate la înălțimea unui stat național, ceea ce — după părerea sa — statul n-ar putea-o realiza în scurtă vreme, mai ales «*pe tărîmul moral și intelectual*» (Politică și cultură).

Caracterul de național nu trebuie să fie arogat, cu exclusivitate, de un partid, făcînd din el armă de luptă. Referindu-se, din partea conservatoare, la partidul «național-liberal», el adăuga că «*n-ar fi bine ca partidul conservator să repete această greșeală*» (*Culisele chestiunii naționale*); iar «*pentru ca cineva să se poată pretinde național-român, trebuie să fi dovedit că a ieșit din mijlocul poporului român, că este pătruns de adevăratele trebuințe și cunoaște adevărata fire, obiceiurile și deprinderile, întreaga viață a acestui popor și să fi dovedit că totdeauna, în lucrarea sa politică, ține seama de aceste elemente*»; autocalificarea dublă, de «național-liberali», le permite a nu fi nici una, nici alta (*Național-liberalii*).

La învinuirea de antipatriotism, el răspunde: «*Nu ne batem joc de România și de românism, vorbe care se pronunță și se scriu cu un singur* r, *ci de* rromânism *și de* Rromânia *cu trei* rrr*; nu de popor, vai de capul lui! rîd destul atîția de el! ci de* poppor, *ba cîteodată și* bobbor[...]»(«*Moftul*» *în fața opiniei publice*; v. și *Moftangii*).

Biciuitor al săritului peste cal, el condamnă șovinismul (*Meteahnă...*)[6], disprețul față de alte popoare (scrisoarea către Alceu Urechia din 7 (20 iul. 1905), precum și autolauda națională[7]. El e, în primul rînd, uman; la întrebarea lui Vlahuță: — «*Suntem cu adevărat mai deștepți decît alte neamuri sau ne-am făcut, numai așa, o spaimă?*» — el, răspunde: «*Oare încă nu știi tu, dragul meu, că poporul este suveran? Apoi, dacă-i suveran, suveranfără lingușitori și fără bufoni se poate?*»; și în continuare: «*La noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune* [...] *Oamenii sînt peste tot oameni* [...] *Nici un neam de oameni nu-i nici mai bun sau mai rău, nici unul mai inteligent ori mai prost; unul e mai așa, altul mai*

---

[2] Comunicînd că *Moftul român* nu aparține nici unui partid politic, explica: «[...] *nu ne putem mărgini a glumi numa-ntr-o parte. Am fi necinstiți față cu publicul [...] Dacă glumim mai des pe socoteala unora, atît mai rău pentru dînșii care dau mai mult prilej de glumit*» (*O lămurire*).

[3] Referitor la influența lui Chr. Rakowski, cf. Luca I. Caragiale, *Jocul oglinzilor* [...], București, Edit. Minerva, 1972, p. 261–262 — influență contestată de Șerban Cioculescu.

[4] Cf. «*Moftul*» *în fața opiniei publice* (vol. II, p. 323).

[5] În acest sens îmi apar și: calificarea constituționalistului N. Blarenberg (*«un gentleman, foarte onorabil și d-sa, dar în sfîrșit singur-singurel» – [Regula de trei simplă]*); aprecierea gazetei *Constituționalul* ca fiind cea mai fără sare (*«Moftul» în fața opiniei publice*).

[6] El aderă (cu ironie) la societatea care consideră că «*a iubi neamul său e peste putință din partea aceluia care nu urăște celelalte neamuri*» și că vrăjmașii unui neam nu-s «*propriile sale defecte*», ci «calitățile altor neamuri» (*Românii verzi*).

[7] «*Este evident că am făcut Rusiei un serviciu, un însemnat serviciu. Mers-a acest serviciu pînă la scăparea impărăției, cum se repetă în fiecare zi? Fără armata noastră, Turcia în decompoziție ar fi isbutit oare a întinge nenumăratele batalioane ale țarului? Se poate cineva îndoi*» (*[... Oarecare moderație]*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aminterea; dar, la urma urmelor, toți sunt la fel. Zi-le oameni și dă-le pace!» (*Morală și educație*).

3. Primul element al culturii naționale nu putea fi, pentru Caragiale, altul decît limba: *«încai despre a rumânească, pot zice, fără să mă laud, că o știu cu temei»* declară el, prin Kir Ianulea. Condeiul trebuie să fie instrumentul *«cu care o nație să-și fixeze, spre păstrare din generație în generație, pentru depărtate vramuri, gîndirile și simțirile»* (*Liberalii și literatura*). El a condamnat acel *«talmeș-balmeș de păsărească»*, în curs de a fi introdus în limbă pe cale politică (*Național-liberali*); și spunînd că *«tirania vorbei și-a clădit în România un imperiu vecinic»* (*Lascăr Catargiu*), el a subliniat valoarea politico-juridică a luptei lui împotriva vorbelor pocite, umflate sau prost folosite. Pleonasticul titlu de oficios *Vocea patriotului național* (*O noapte furtunoasă*), subliniind lipsa de cultură și poziția retrogradă a lumii politice din acea vreme, *«volintirii»* lui *«Galibardi»* care *«se închină la el ca la Christos»* și totodată *«dau cu pușca-n Dumnezeu»* (*Conu Leonida*), punînd în evidență lipsa de proporții și contradicțiile acelei lumi, sînt simple exemple, din mii, ale acestei imense și sensibil de victorioase lupte.

4. Caragiale prețuiește istoria țării, condamnînd pe cei care o ignoră: *«E frumos* — spune el — *cînd un popor își apără veacuri întregi partea de pămînt care-i dă hrană și-și păstrează limba, unealtă neprețuită a simțirilor și gîndurilor lui...// E frumos cînd un popor, după ce a tînjit sub biciuirea celor mai crunte împrejurări, se ridică din genunchi drept în picioare și zice lumii întregi: sunt ce am fost și voiu să fiu ce sunt!//*

E frumos mai ales cînd un așa popor poate să și rămînă în picioare și să-și confirme, în mersul complex al lumii, o așa bărbătească și demnă afirmare. // Dar e și mai frumos (și aici începe ironizarea celor ce nu reținrealizările trecutului — B. B.) *cînd — lucru așa de rar, s-ar crede; însă nu de tot imposibil, precum vedem — un popor se simte așa de voinic și de încrezător în sine, încît pentru avîntul lui în viitor nu-i mai trebuie nici un sprijin în trecut»* (*Rărunchii națiunii*).

El pune în contrast nobilele idealuri ale revoluției de la 1848 și realitatea vremii, adresînd revoluționarilor cuvintele: *«[...] păcat că nu puteți să vă vedeți urmașii [...] // Voi ați abolit privilegiile, pe care le puteați moșteni; v-ați răsturnat boeriile voastre proprii, v-ați vîndut moșiile — ați dărîmat cetatea nobiliară. Bravi boieri democrați, bine ați făcut! Totul s-a cîștigat și nimic nu s-a pierdut! Ați obținut îndeplinirea formelor democratice, pe de o parte; iar pe de alta, acei ce v-au cumpărat proprietățile, cei ce au cules averile risipite, au restatornicit privilegiile, au reclădit cetăți de trei ori mai tari decît bietele voastre bătrîne boierii»*. Și mai departe: *«Fraternitate? — gheșeft și chiverniseală! // Egalitate? — impertinență față cu distincțiunea, cu meritul și cu talentul! // Libertate? — bani, insultă și reteveiu!»* (*Tocsin și toxice*). Democrația îi apare ca *«o unealtă, nu un scop»* (*Energie și safiu*).

5. Ca urmare a rupturii de trecut, avem, de la 1866, o constituție împrumutată (*«națiunea română nu-și dăduse încă, în suveranitatea ei, o constituțiune belgiană»* — *Karkaleki*), o constituție înjghebată (care *«s-a făcut ca prin farmec, ca printr-o vrajă [...] Englitera și-a făcut-o pe a ei nu știu după cîte lupte seculare; țara românească și-a făcut-o fără mu'te necazuri — într-o noapte»* — *Cuvîntare* [III]), o constituție recentă (*«Domnilor!* — concepe Caragiale mesajul sultanului — *de la facerea lumii sunt 5415 ani, de la proorocul 1294; de la constituție, jumătate de an»* — *Parlamentare*), o constituție nedemocratică (*«Din două curente a rezultat atunci această importantă operă: curentul înaintat, aproape jacobin, și curentul retrograd, regulamentar. S-a recurs, pentru a nu se întîrzia marea operă cu prea multe hărțuieli, — n-aveam vreme de pierdut, — la o formulă de rețetă doftoricească* ...Recipe: *50 la sută retrograd, 50 la sută jacobin; amestecă frumos și...e gata: avem Constituție! // Din greșeală pesemne, spiferii au scăpat de partea retrogradă 51 la sută, iar partea jacobină numai 49 la sută»* — *Cuvîntare* [III]).

Regimul reprezentativ e criticat mai puțin prin exagerarea ideii de egalitate (ironizată prin formula *«puțin, dar egal»* — *Zgomot*), cît pentru formalismul și falsitatea lui, generînd o fericire care, asemenea unei fata morgana, *«cînd dai să te-apropii de ea, se topește în aer»* (*Lascăr Catargiu*).

În primul rînd e criticat censul: un cetățean își pierde dreptul de alegător pentru că și-a înzestrat fata cu unica sa proprietate, casa în care locuia (*O s.p.*).

Alegătorul, singurul care ia în serios constituția, deși e ultimul ei beneficiar, nu are alt drept politic decît acela de a vota, act pe care — fiind turmentat de candidați — nu e în situația de a-l rezolva singur — ca urmare, el întreabă cu cine să voteze. Fiind însă amînat spre a discuta altă dată, într-o ipotetică trezie, el riposteză: *«Dar ce să vorbim altă dată?»* (*O s.p.*). Iar Caragiale comentează, cu ironie: *«Se pot oare compara modesta carieră și activitatea unui biet preot de sat cu cariera și activitatea*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unui cetățean din Capitală, care e chemat o dată pe an, regulat, în fiece primăvară, să determine direcțiunea politică a regatului român?!» (*Cum devine cineva revoluționar și om politic ...?*).

Deputații îi apar lipsiți de orice personalitate: *«Cațavencu poate fi tot așa de bun deputat ca oricare altul»* conchide Zoe. O consideră deputatul însuși: *«Ce sunt eu ?[...] Nu sunt mai mult decît un deputat»*:demnitatea lui nu îi e recunoscută nici de colegi (secretarul Camerei din imaginarul parlament din Istanbul, cere Adunării, în urma palmelor primite de la președinte, să-i aprobe demisia *«pe motivul că a fost atins într-un chip puțin parlamentar»*, dar Adunarea îi respinge cererea *«sub cuvîntul că motivul nu e destul de puternic»*): iar pe de altă parte, deputații abordează în Adunare subiecte lipsite de valoare (evocînd, în același parlament, dreptul constituțional spre a ști de ce cînd te mănîncă te scarpini) (*Parlamentare*); totodată, repetă cele spuse anterior ori o iau de la începutul istoriei. ([*Reportaj parlamentar*]). Preocupați de diurna lor, parlamentarii din Istanbul votează legea după care *«cît țin vacanțele parlamentare, senatorii și deputații primesc diurna [...] întreită ca pe timpul sesiunii»*, lege votată cu unanimitate plus unu, președintele votînd de două ori (*Orientale*).

6. Fără a critica sistemul pluralității de partide, Caragiale condamnă partidele pentru că nu urmăresc un interes general (*«Dacă vreau să conserv ceva particular, în paguba marelui interes general, atunci nu mai sunt conservator, ci anarhist»* — *Cuvîntare* [I]), toate avînd un scop comun: *«să ajungă și să rămîie la putere»* (*Liberalii și conservatorii*); ele nu caută să convingă pe alegători prin argumente, ci prin stimularea afectelor: *«mie nu-mi trebuie logică, nu-mi trebuie înțeles! Pentru asta merg eu la o întrunire publică a opoziției? Eu caut emoțiune, excitațiune, iritațiune»* (*Decadență*) Aduse la putere doar de monarh, ele își permit să formeze o reprezentanță după plac, modificînd însăși lista alegătorilor (*«dacă-l putem aduce să voteze cu noi»* e *«altă vorbă»* — *O s.p.*), voința lor e influențată prin mijloacele suplimentare de propagandă de care dispun ([*Procedee electorale*]), cetățeanul venind direct la prefectură spre a afla cu cine să voteze, iar opoziția fiind total anihilată (*Istoria se repetă*). În timpul campaniei electorale, Cațavencu e arestat și percheziționat pe baza unui ordin verbal, deși — se aprecia — nu e bine să fie arestat în ajun de alegeri (deci nu drept al cetățeanului, ci oportunitate politică). Tot în timpul alegerilor, guvernul trimite ingineri să măsoare, să expună planuri de construcție, abandonate după reușita alegerilor (*Deziderate legitime*). Candidatul nu e ales de alegători, în ședințe electorale, ci e cel anunțat de președintele adunării, asigurat de poliție: luptele locale devin inutile în momentul în care Centrul[8] își trimite candidatul, care e mai prost și mai imoral decît candidatul local (*O s.p.*).

Ajuns la putere, partidul îi numește în funcții pe membrii lui sau pe recomandații acestora (*Triumful talentului*); iar cînd nu găsește în rîndurile sale persoane care să corespundă condițiilor legale, critică partidul de opoziție pentru că a pus condiții atît de aspre, în loc să numească în funcții și dintre partizanii adversarilor; Caragiale îl sfătuiește, ironic, să legifereze ca, într-o asemenea situație, partidul de la putere să dispenseze de condițiile legale pe partizanii săi (*Cerințe absurde*). Guvernul exercită practic și un control al presei, astfel încît Caragiale poate spune că sfînta constituțiune garantează libertatea presei cîtă vreme nu e în opoziție (*Cacofonie*); iar libertatea gazetei sale („*Moftul*“ român) o apără în felul lui: *«Mai la urmă, care guvern ar fi nebun să calce* Cons'ituțiunea, *să facă scandal pentru un «Moft»*[?] *Unde mai pui apoi că noi totdeauna vom fi de principiul că cu guvernul s-o lăsăm mai domol decît cu opoziția»* (*«Moftul» în fața opiniei publice*); și altă dată: *«În țara noastră, opoziția este expusă mai des a fi comică decît guvernul»* (*O lămurire*). Referindu-se la funcțiile uni partid politic, în sistemul pluralității, sintetizează: *«În organizațiile de stat moderne, un partid politic, pe lîngă rolul de critic în opoziție sau rolul de legiuitor și administrator la putere, mai are în ambele cazuri și un rol educativ* [...]: *smintind cînd sunt în opoziție opinia publică pentru minciuni și prostind-o cu minciuni cînd sunt la guvern»* (*Frumos rol*).

7. Caragiale are rezerve asupra legitimității dinastiei: atît prin evaluarea actului de la 11 februarie 1866 (*Jertfe patriotice*), cît și prin modul în care a decurs plebiscitul (a cărei condică a stat deschisă *«zi și noapte»*, școlarii minori putînd semna în ea *«fiecare de mai multe ori»* — *Grand Hôtel «Victoria română»*).

Funcția regală nu cerea mare efort: *«Sunt plictisit ca un suveran constituțional, care a trecut printr-o serioasă criză ministerială»* spune unul dintre personajele sale

[8] Încetul cu încetul totul se reduce la unul: *«Oricine știe că majoritățile aduse astfel ca să hotărască de viitorul țării, de existența noastră națională, sunt numai trupuri a căror simțire, cuget și voință stau pe banca ministerială, sau mai bine zis o galerie de automați al căror resort mișcător stă sub degetul d-lui [...]»* ([*Plătește vizirul*]).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*Scrisorile unui egoist*). Prerogativa monarhului de a aduce la putere orice partid, independent de voința țării (care se exprimă ulterior), e tocmai ce dă monarhului o mare putere, aducîndu-i totodată și o artificială adulare (*Suveran și curtezan*): e ceea ce îndeamnă pe Caragiale să numească România «*țara lui Hübsch*». Iar prerogativa dizolvării parlamentului îi sugerează să încheie mesajul de închidere a camerelor din Istanbul astfel: «*S-a isprăvit cu mofturile: secțiunea este închisă ... Haidea!*» (*Orientale*).

Caragiale mai relevă un aspect de neconstituționalitate în regulamentul palatului: «*pe cînd Constituțiunea dă dreptul Națiunii să voteze moțiuni, regulamentul palatului dă dreptul regelui să nu primească în audiență decît pe cine se prezintă într-un mod convenabil*», deși «*în drept constituțional, palatul* [...] *este casa națiunii și prin urmare națiunea, ca singură și suverană proprietară, poate intra cînd și cum îi place în casa ei proprie*», deci și cetățeanul, ca părticică a națiunii ce este (*Politica* [II]).

Nu mai puțin interesant, din punctul de vedere al relațiilor rege-cetățean, îmi pare dialogul, scornit probabil de Caragiale, între acesta și monarh: «*— Majestate, o să vă rog să mă împrumutați cu o mie de lei... — Regele nu împrumută, regele dă ... — Dar Caragiale nu ia, Caragiale numai împrumută*»[9]. Nu e o atitudine republicană?

8. Ca urmare a modului său de constituire, guvernul nu e natural — al națiunii și din națiune —, ci unul artificial (*Inovațiune*). Sînt condamnate: «*lașitatea constituțională*» de a lăsa pe seama opoziției rezolvarea cerinței Congresului de la Berlin concretizată prin modificarea articolului 7 ([*Plătește vizirul*]); dispoziția dată autorităților locale ca «*să ducă lumea de la țară cu de-a sila la biserică*» (*Dim. A. Sturdza*)[10] etc.

Administrația e ironizată pentru lipsa de operativitate (*Urgent...*), pentru formalism (*Identitate...*), pentru neprincipialitate (poliția care interzice descărcările de focuri în oraș își permite «*în persoană*» să petreacă în acest fel — *Conu Leonida*), în sfîrșit pentru exces de putere pînă la subomenesc: de Bobotează, o babă surdă dă să traverseze strada tocmai cînd urma să treacă prințul moștenitor. Polițistul o dă deoparte desperat, femeii îi scapă din mînă oala cu varză care se sparge, ea strigă, polițistul o cîrpește și o aruncă la o parte. Oficial, apare că el a salvat-o de la moarte, pentru că în acel moment trecea în mare viteză o bicicletă, și, ca urmare, primește un premiu de la Societatea pentru Protecția Animalelor (*Premiu*).

Subalternul e expresia unei discipline oarbe, fie ea în ascultarea unui ordin ilegal: «*Într-un stat constituțional, un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decît un instrument*» consideră Cațavencu; «*...așa e polițaiul: tată să-ți fie — trebuie să-l ridici? îl ridici ! n-ai ce-i face: e misie*» spune, la rîndu-i, Pristanda, total depersonalizat: «*... să mă bată ... Nu e maimarele meu?*». În realitate, și el își face interesele proprii, urmînd sfatul neveste-si: «*pupă-l în bot și-i papă tot*», iar prefectul — pentru serviciile particulare ce i le face — îi tolerează mica ciupeală (*O s.p.*).

Ierarhia oficială nu e cea reală: Pristanda nu ascultă de prefect, ci de Zoe și de nevastă-sa (*O s.p.*); primarul nu de subprefect, ci de arendaș (*Arendașul român*); negustorul conservator servește cu deosebită grijă clientela liberală, că sînt «*oameni cilibii*» (*Politică și delicatețe*).

Centralismul e excesiv, chiar dincolo de cel legal; disensiunile locale se rezolvă prin mijlocirea Centrului, pe bază de relații familiale (*Telegrame*). Pe de altă parte, localnicii își supraestimează urbea în pretențiile lor (*O zi solemnă; Deziderate legitime*).

9. Dar principalul obiectiv al lui Caragiale nu-s legile, ci oamenii, contrastul dintre spiritul social al legilor și interesele egolatre: « [...] *noi facem în țara aceasta legi numai și numai spre a avea ce să călcăm și* [...] *autoritățile noastre sunt întemeiate nu spre paza și aducerea la îndeplinire, ci tocmai spre nesocotirea și batjocura legilor*» (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*).

Cel care face politică are grijă să evoce fațada constituțională a drepturilor cetățenești pentru a cere obligații: «*Ținta Democrațiunii romane este de a persuada pe cetățeni că nimeni nu trebuie a mînca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituțiune*» spune Rică Venturiano, amestecătură care îl va face, desigur, plăcut, cînd va ajunge om politic, atît alegătorilor, cît și guvernului. Pentru el, *vox populi* — puterea poporului — e *box populi* — boxarea lui (*O n.f.*). Același hibrid, voit sau nu, la Farfuridi: «*ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele ... esen-*

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini pînă în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 435. Pentru aprecierile lui Caragiale asupra persoanei regelui: *Șarla și ciobanii; Mare farsor, mari gogomani.*

[10] În contrast cu arestarea mitropolitului, persecutat pînă la «*tăgada de dreptate*» (*Criză*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţiale». Cel care e mai pregătit pentru o victorie politică, acelaşi Caţavencu, realizează *«pe de o parte opoziţie la toartă, pe de altă parte teşcherea la buzunar»* — deci bune relaţii cu ambele tabere (*O s.p.*). Politicianului nu i se cere consecvenţă (*Cronica de joi* [I]), el îşi schimbă părerile în funcţie de locul avut în societate (*Tempora...*); nu îl deranjează dacă partidul său cultivă trădarea, el cere numai să-i fie cunoscută (Farfuridi); iar dacă tîrgul nu e făcut, e pentru că *«nu mă pot aşa de ieftin compromite»* (Caţavencu). Avantajul dobîndit trebuie ascuns: *«Pilaful să-l mănînci dedesubt, iar ciorba de deasupra ...!»* (*Orientale*). Ţelul politic e îmbogăţirea personală, viitorul e *Venitorele* (*O n.f.*), Venturiano invocă egalitatea numai în interesul propriu (*«Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm»*), Caţavencu aplică preceptul macchiavelic *«Scopul scuză mijloacele»* în satisfacerea aceluiaşi interes. Cel realizat în politică împiedică ascensiunea rudelor spre a nu fi acuzat de nepotism, iar rudele lui spun: *«Dă, Doamne, să nu ajungă nici unul din familia mea om de seamă, că m-am nenorocit»* ([*Nepotismul*]).

Intervenţiile au loc cu precădere tocmai în instituţia chemată a educa tînăra generaţie, faţă de care greşesc atît părinţii care le solicită, cît şi profesorii care le acceptă (*Lanţul slăbiciunilor; Dascăl prost; Premiul întîi; Bacalaureat; Cele trei zeiţe*); cît priveşte calitatea instruirii şi educaţiei, ea e înfierată atît în şcoală (*Un pedagog de şcoală nouă; Despre cometă*), cît şi în familie (*Vizită; Domnul Goe*).

Presa face comentarii contradictorii (*Temă cu variaţiuni; Politică*), dă informaţii inventate (*Reportaj*) sau necontrolate (*Ultima oră*), e dornică de crime şi sinuciderі (*Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii; înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus*); iar în lipsă de acestea, dă banalităţi prezentate în formule tipografice stîrnitoare (*Articol de reportaj*) sau de-a dreptul inepţii (*Din foloasele tiparului*) ori informaţii care nu prezintă interes decît pentru redactorii gazetei (*O cronică de Crăciun*). Culegătorul unui mare cotidian s-ar îmbogăţi dacă i s-ar plăti fiecare bîrfire culeasă cu trei parale, fiecare minciună cu două şi neroziile două de o para (*Norocul culegătorului*). Presa primeşte subvenţii de la guvern ([*Împotriva subvenţiilor de stat*]; *Jurnalul nostru*).

Individul foloseşte sau caută să folosească serviciile statului în mod excesiv, nedreptăţind semeni şi prejudiciind serviciul care i-a dat concursul. D-l Lefter, nedrept bănuind ca hoaţă pe o ţigancă, reuşeşte a face să fie închisă la poliţie, împreună cu maică-sa; dar nu e mulţumit de tratamentul poliţiei: *«Ia dă-mi-le, mă-nţelegi, la discreţie, să stau eu cu dumnealor, în tête-à-tête la secret ... Să vezi cum scot biletele ...»*; iar pentru că poliţia le dă, pe bună dreptate, drumul, el o învinuieşte că nu se satură nici cu zece la sută (*Două loturi*).

Totul trebuie să vină de la stat: *«Nu, domnule!... Asta, nu noi, eu şi cu d-ta; asta, statul trebuie!»* (*Iniţiativă*); iar o revoluţie nu trebuie să ne deranjeze (nici cînd o susţinem): în republică, nimeni nu va plăti bir, fiecare va lua o leafă, rămînînd însă pensia, care e drept cîştigat (*Conu Leonida*).

Nici garda civică orăşenească, în final desfiinţată, nu e iertată de condeiul lui Caragiale (*Baioneta inteligentă*, în două variante). Deşi expresie a participării cetăţeneşti la forţa publică, întîlnim aici formalism, neomenie şi egoism. Chiriac trebuie să ridice, spre a se prezenta la ezerciţ, pe Tache Pantofarul: nu contează că e bolnav, el îl ridică pentru că îi e dat pe listă. Şi-apoi, *«Ce treabă am eu cu boala lui? Ce, eu sunt bolnav?»* (*O n.f.*). Peste tot, interesului public îi ia locul interesul particular, totul — în *O scrisoare pierdută*, de pildă — e un nemijlocit *do ut des*, o reducere a dreptului public la cel privat.

10. La rîndul lor, cei fără veleităţi de parvenire comentează datele politicii cu nepricepere, pentru ei sufragiul e sufragiul (*O n.f.*), le comentează în momente de insomnie (*Conu Leonida*) sau în întîmplătorii timpi morţi ai vieţii lor particulare (*Situaţiunea*; *O lacună*), însăşi o revoluţie e făcută fără seriozitate (*Boborul*). Ei nu admit punctele de vedere contrare (*Atmosferă încărcară; Iniţiativa...*) sau aplaudă pe şeful politic de fiecare dată oricît acesta s-ar contrazice (*Nu-i de loc de mirare...*). Ei îşi văd de interesele lor meschine chiar cînd vin în legătură cu capul statului (*25 de minute...; La Peleş*), cu instanţele judecătoreşti (*Justiţie*), cu funcţionarii publici (*Petiţiune*), cu un avocat, — care şi el îşi vede, odată cu consultarea, de interesul intim (*Art. 214*). Ei se laudă cu legăturile lor politice pe care nu le au (*Amicul X*); iar cînd soliciţi o recomandare celui care are asemenea relaţii, acesta — fără a avea curajul de a te refuza — îţi face deserviciul de a te discredita, pe ascuns, faţă de cel căruia promitea că te recomandă favorabil (*Infamie*). Semenul e doar obiect de haz (*C. F. R.*).

Cel ajuns capabil de a consuma se şi consideră ca avînd competenţa de a pro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

duce: *«Pentru un român care știe citi, cel mai greu lucru e să nu scrie»* ([*Ultime cugetări*])[11].

În sfîrșit, mai avem categoria indiferenților, fie pentru că nu iau nimic în serios, asemenea lui Mitică, bucureșteanul *par excellence*, fie pentru că organizația de stat le e indiferentă (*«Eu nu poftesc* [să aleg] *pe nimeni, dacă e vorba de poftă»* spune cetățeanul turmentat), fie pentru că sînt lipsiți de drepturi politice (*«În drept, în strîmb ce-mi pasă mie?»* spune Veta).

Conflictul dramatic dintre omul cu bun simț și corect și semenii lipsiți de aceste calități care-l acoperă pe cel dintîi, privîndu-l de demnitate și de drepturi apare solemn, fără comic de suprafață, în trei bijuterii caragialiene: *Inspecțiune; Cănuță om sucit; Ion...* (nu întîmplător numele autorului).

11. Această optică a lui Caragiale — această *«critică socială extremă»*, cum o caracteriza Ibrăileanu — e, desigur, unilaterală: în România au fost și legi bune, și oameni cu simț moral ori juridic. Dar demascarea aspectelor negative constituie un act creator, iar severitatea cu care a făcut-o Caragiale, expresie a opiniei publice românești, a societății din care a ieșit Caragiale și care l-a prețuit pe Caragiale, reprezintă desigur una din strălucitele ei manifestări.

S-ar putea reține, din cele spuse, că I. L. Caragiale n-ar fi analizat, pe plan politico-juridic, nimic constructiv, în afara inerentului caracter constructiv al criticii corecte. Ar fi o greșeală: înaintea autoexilului său, el a avut și funcții publice. Și nu uităm nici două lucrări de drept public propriu-zis: una, publicată, descriind sistemul politic al republicii San-Marino, ce îi apare, ca stat, un model (*Un stat în miniatură*): alta, un Proiect de definiție juridică a pămîntenilor. Congresul de constituire a P.S.D.M.R. îi apare ca evenimentul anului (*Opere*, V, p.416).

În perioada berlineză, are loc mișcarea din 1907, ceea ce îi inspiră amintita lucrare (*1907 — din primăvară pînă în toamnă*), concordantă cu scrisul său anterior. *«Zilele Constituției actuale sunt pe sfîrșite»*, mai adaugă el lui Alceu Urechia (scrisoarea din 9 (22) nov. 1907), cum au și fost, în primul rînd prin modificările constituționale din 1917 și 1923.

O ultimă intrare în politică prin adeziunea sa la noul partid conservator-democrat, constituit, după 1907, de Take Ionescu, la întrunirile, din 1908, ale căruia a luat parte activă, nu l-a adus totuși deputat.

Mai e de reținut, din ultimii săi ani, o caldă mărturisire a democratismului său, adresată unei grupări studențești de nuanță intervenționistă, care-l solicita: *«Om din popor, fără nume de naștere, fără avere, fără sprijin, mie nu mi-e permis un moment să uit — oricît de puțin ar însemna persoana mea ca publicist — că n-am avut pe lume alt protector decît libertatea tiparului»*[13].

12. În sfîrșit, Caragiale a participat la pregătirea marei Uniri. Repetînd un gînd din 1897[13], el evocă, în 1907, entuziasmul trezit în el și în colegii lui de clase primare de vizita făcută școalei lor din Ploiești de Alexandru Ioan I, petrecut apoi pînă la bariera orașului: *«Așa entuziasm n-am văzut altul de atunci și cred că numai o dată s-ar mai putea vedea; dar acea* odată, *sunt prea bătrîn s-o mai sper apuca... Îmi pare destul de rău de asta, dar nu atît de rău cît dacă n-aș crede că alții, mai tîrziu ori mai curînd, tot o vor apuca; fiindcă, desigur, cine gîndește că are să scape de asta se amăgește; căci de asta n-are să scape, decît poate atunci cînd Oltul și Mureșul or să pornească a curge d-a-ndăratele de la vale la deal* [...] *și nici atunci»* (*Peste 50 de ani*).

În acest sens sînt de menționat articolele ce le-a scris pentru ziarul *Românul*[14], apreciate de mulți luptători transilvăneni. Cum și informația lui George Coșbuc că, ultima oară cînd l-a văzut, Caragiale lucra la o dramă în versuri menită a contribui, pe plan literar, la promovarea revendicărilor transilvane și idealurilor românești[15].

13. Rămîne să mai amintim că tot el a spus *«Dreptatea* una *este sfîntă, ca și adevărul adevărat* unul» ([Ce este «Centrul»]) și să ne mai întrebăm, cum se cade cu fiecare clasic al literaturii, cînd e într-adevăr un clasic, dacă I.L. Caragiale e universal în timp și spațiu. Am putea răspunde cu întrebarea: *«Caragiale a fost cumva în Japonia?»*, pe care a formulat-o, mirat, un japonez, după ce a vizionat *O scrisoare pierdută*, la un secol de la apariție[16].

Ce ne-am fi făcut fără Caragiale? Sau dacă scrisul lui ar fi devenit o scrisoare pierdută?

Barbu BERCEANU

[11] Cultura își are și ea moftangii ei (*Savantul*), și Caragiale ajunge a considera că e mai bine să se facă «politică» în instituțiile culturale decît nimic (*Politică în toate*). Numește berăria sa «academică» *Bene Bibenti* (cf. și articolul *Bene Merenti*).

[12] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 362.

[13] *Ibid.*, p. XXIV.

[14] Cf.: *ibid.*, p. 382–389; I. L. Caragiale, *Opere*, V, p. 186–192, 197–200, 205–217.

[15] G. Coșbuc, *Opere alese*, IV, București, Edit. Minerva, 1979, p. 539–541.

[16] Aș adăuga, ca amintire personală, că la alegerile pentru una din legislaturile Marii Adunări Naționale, candidatul supus alegătorilor circumscripției electorale căreia aparțin a fost actorul C. Antoniu, nemuritorul interpret al cetățeanului turmentat. Cine nu l-ar fi votat ?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN JURUL PATERNITĂŢII EMINESCIENE

1. Două articole ale generalului George I. Manu

Cine şi-ar fi putut închipui că însuşi venerabilul general George I. Manu, fruntaş al clubului conservator-junimist, prim-ministru, ministru în cabinete conservatoare, să fie luat drept Eminescu! Că un om politic poate mima pînă la derută pe un poet s-a mai văzut, dar ca un poet să fie confundat cu un om politic, şi mai ales cu un financiar, se întîmplă mai rar. Bine-înţeles, un anume discurs eminescianizant, aproape permanentizat în editorialele ziarului *Timpul*, sintetizat în retorica mai tuturor conservatorilor, poate fi oricînd de natură să alimenteze tendinţa unor editori de a confunda contribuţia lui Eminescu la *Timpul* cu aproape toată producţia de editoriale a ziarului, aplicîndu-i poetului un regim de adevărat monopol redacţional. Or, una este retorica eminescianizantă a conservatorilor în opoziţie, şi alta este retorica personală a lui Eminescu. Puternica fixaţie care încă mai persistă pe acest fond expresiv face ca orice apropiere de complexul depoziţiei antiliberale a lui Eminescu, în paginile ziarului *Timpul*, să fie aprioric adăugată în sumarul operei sale publicistice. Mai intervin, desigur, şi lipsa aproape totală de evidenţă a informaţiei privindu-i pe ceilalţi colaboratori ai ziarului, precum şi anonimatul sub care s-a publicat atunci în presa politică românească. Totul, sau aproape totul pare a fi eminescian, la *Timpul*, în perioada 1878—1883. Dar la *Timpul* erau şi alţi redactori şi mai ales erau prezenţi fruntaşii conservator-junimişti, personalităţi ale scenei politice şi ale vieţii intelectuale, scriitori. Toţi combăteau acelaşi adversar: puterea liberală, guvernarea atît de greu de contestat a «roşilor» lui I.C. Brătianu şi C.A. Rosetti. Argumentele, definiţiile, paradigmele, constituiau banca de date şi de «prefabricate» redacţionale la îndemîna oricărui colaborator, cu atît mai mult a editorialistului.

Iată, în ziarul *Timpul*, bunăoară, un articol de fond, un *Bucureşti*, pe care am fi tentaţi să-l considerăm eminescian chiar de la prima frază: «*Nu este cestiune care să fi fost exploatată...*» A apărut la 30 ian. 1881 şi a fost preluat în ediţia de *Opere* — Eminescu, vol. XIII, p. 49, fără dubii. Există desigur destule argumente pentru atribuirea paternităţii eminesciene, începînd cu similitudinile de limbaj: «*Nu este cestiune care să fi fost exploatată de către partidul roşu în contra partidului conservator*»; «Românul *ştie că susţinînd aceasta spune un neadevăr*»; «*şi astăzi numai Dumnezeu ştie*»; «*coteria dreaptă, cum ne califică* Românul»; «*un nou progres roşu*»; «*pînă la o para*» etc. Oare cine altul în afara lui Eminescu, ne putem întreba, ar fi fost în măsură să compună o asemenea pagină de retorică polemică antiliberală? «Pecetea» eminesciană poate părea o expresie intrinsecă a mesajului său politic.

Dar să urmărim mai îndeaproape faptele. Autorul discută, în replică antiliberală, situaţia tezaurului ţării şi a finanţelor, luînd apărarea guvernării conservatoare a lui Lascăr Catargiu din 1871—1875. Acelaşi autor revine, la 5 februarie, cu un adaos de argumentaţie, într-un editorial preluat şi el de editorii D. Vatamaniuc — Petru Creţia în ediţia de publicistică eminesciană p. 50—51), fiind evidentă continuitatea şi unitatea de conţinut şi de expresie cu precedentul *Bucureşti*.

După cum era de aşteptat, principalul ziar liberal, *Românul*, se grăbeşte să răspundă şi să atace la rîndu-i, momentul fiind cît se poate de potrivit pentru liberali de a condamna dezastrul economic şi financiar al guvernării conservatoare a lui Lascăr Catargiu. Fiind vorba de o chestiune care afecta programul financiar al cabinetului liberal, însuşi C.A. Rosetti se angajează în confruntarea cu preopinentul conservator de la *Timpul*. Editorialul său: «*Bucureşti 6/18 Făurar 1881*» (*Românul*, an. XV, 7 febr. 1881, p. 117) se deschide cu o referire precisă: «*Timpul* de la 30 ianuarie publică următoarele: „Nu este cesti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

une care să fi fost exploatată de către partidul roşu în contra partidului conservator decît cestiunea finanţelor statului"». Acesta este începutul articolului atribuit de D. Vatamaniuc lui Eminescu.

De altfel, C.A. Rosetti îşi avertizase, onorabil, adversarul, în *Bucureştiul* din numărul precedent (6 februarie 1881, p. 113) că «*Într-un articol viitor vom răspunde mai în amănunt la seria de argumente dezvoltate de* Timpul, *spre a-şi susţine nenorocita sa teză*».

Articolul «viitor» fu chiar următorul *Bucureşti*. După punerea în temă a cititorilor, prin reproducerea primului paragraf al editorialului din *Timpul*, C.A. Rosetti trece la declanşarea ofensivei sale retorice anticonservatoare. Se amintea, astfel, de o adevărată chartă a «nenorocitei» politici financiare a conservatorilor, între 1871—1875: impozitul 2% la fonciere, impozitul pe băuturi spirtoase, licenţa spirtoaselor, timbrul, monopolul, impunerea viilor în darea fonciară, etc. etc. Acesta era «*adevărul în toată goliciunea*» şi nu «*minciuna în toată goliciunea*», cum i se părea că insinuase *Timpul*.

«*Adevărul în toată goliciunea*» şi «*minciuna în toată goliciunea*» sînt, să recunoaştem două sintagme tipic eminesciene!

Dar, mare surpriză! C.A. Rosetti, care atunci cînd polemiza ignora persoanele, luptînd numai cu opiniile lor, de data aceasta dezvăluie pe autorul *Bucureştiului* din *Timpul*: «*Ni se afirmă că d. general Manu ar fi autorul articolului din* Timpul, *pe care-n parte-l reproducem mai sus*».

O asemenea nominalizare nu se făcea în baza unor simple bănuieli. Informaţia era precisă. În plus, ea nu va fi dezisă în *Timpul*.

În continuare, polemica o făcea cu generalul Manu.

«*Să facem dar apel la acelaşi d. Manu, pe cînd însă era colonel, spre a rectifica afirmările generalului Manu de astăzi*».

C.A. Rosetti nu se aventura într-o polemică cu o personalitate conservatoare fără să fie absolut sigur, în prealabil, de exactitatea argumentelor. Lui Manu i se amintea de ce zisese în 1876, citîndu-l şi pe Lascăr Catargiu care, însă, nu intră în discuţia de faţă, ci numai pentru a proba că «*cei mai însemnaţi conservatori între 1870—1876*» recunoscuseră alcătuirea fictivă a bugetului statului — precum şi deficiturile şi acoperirea lor periodică «*cu împrumuturile domeniale*».

În plus, însă, acest editorial, din care cita Rosetti, era urmarea unui *Bucureşti*, din 28 ian. 1881 (*Scandalul zilei*), atribuit şi el lui Eminescu (ed. cit., p. 47—48), ce e drept, cu multe sintagme proprii scrisului său, în care Rosetti fusese atacat direct. Scandalul pornise de la o deturnare de 83 000 franci din casa Ministerului de Finanţe. Editorialul scris de generalul G. Manu era urmat, la rîndu-i de editorialul *Laudele pe cari foile guvernamentale...* (ed. cit., p. 51—52), criticîndu-se mecanismul financiar parazitar şi deficitar, cu o ecuaţie derutantă a creşterii veniturilor şi a prosperităţii naţionale. De asemenea editorialul *Nu este cestiune care să fi fost exploatată* primea în sprijinu-i, la distanţă de o săptămînă, de data asta un studiu, foarte doct, foarte sofisticat în manevrele profesiunii financiare, cu date, rubrici apte numai într-o specialitate: *Repede aruncătură de ochi asupra proiectului de buget pe anul 1881—1882*, datat *30 ian. 1881* (ed. cit., p. 55—59).

Cum să-şi dateze Eminescu tocmai un studiu financiar cînd n-a datat nici măcar un singur articol din *Timpul*? Avem de-a face aici cu un act de excentricitate profesionistă. Studiul este de departe o anexă de documentare de arhivă ministerială privind falsul excedent al politicii financiare liberale, alcătuit din echilibrări iluzorii şi deficite reale, la editorialul *Nu este cestiune care să fi fost exploatată*. Este lucrarea unui financiar şi nu a unui gazetar. Firește, Eminescu nu s-a apucat să umble în arhivele Finanţelor, ale Monitorului şi ale Dezbaterilor parlamentare ca să bîlndeze editorialul lui George Manu! *Repede aruncătură de ochi* ca şi *Nu este cestiune*, sînt absolut străine operei lui Eminescu. Dacă asupra celorlalte două editoriale, amintite mai sus, încă se mai poate discuta de o «intervenţie» a gazetarului Eminescu în spatele căruia apărea o autoritate politică responsabilă şi de mare platformă ca aceea a lui George Manu, celelalte două ies de acum, după nominalizarea datorată lui C.A. Rosetti, din indicele de scrieri eminesciene.

Prudenţa editorilor de odinioară era plină de înţelepciune. Un spirit justiţiar peste timp face ca nu altul, ci cel mai mare adversar, C.A. Rosetti, să vină în sprijinul unei autentice restituiri a operei lui Eminescu.

Şi dacă generalul Manu scria *Bucureştiuri*, căci nu va fi scris doar două editoriale, cîte altele, scrise de ceilalţi fruntaşi conservatori, nu se vor fi aflînd în sumarul publicisticii eminesciene?

Deocamdată s-ar impune revizuirea întregii liste cu articole legate de probleme financiare, căci Eminescu era de toate, dar expert financiar nu. Şi nici nu trebuia să fie, pentru a rămîne Eminescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

2. «Fantasio» — este sau nu un pseudonim al lui Eminescu?

Pînă în anul 1985, cînd a apărut al XIII-lea volum din seria M. Eminescu *Opere* (Edit. Academiei), am crezut că nu mai există nici o dilemă în legătură cu atribuirea pseudonimului *Fantasio* lui Eminescu.[1]

Se părea că încă de la I. Creţu se deschisese o nouă cale în geografia aît de greu de explorat a publicisticii eminesciene în coloanele ziarului conservator—junimist *Timpul*, între 1877—1883.

Nimeni nu contestase teza privind identitatea *Fantasio*=Eminescu. Totul era clar, şi părea să fi fost clarificat odată pentru totdeauna. Cel puţin în acest caz! Iată, însă, că editorul publicisticii lui Eminescu nu recunoaşte pe *Fantasio* ca pe o proprietate onomastică a poetului în aventura sa de gazetar. Categoric, după opinia lui D. Vatamaniuc, *Fantasio* nu era Eminescu, după cum rezultă din ale sale *Lămuriri asupra editării publicisticii din 1882—1883 şi 1888 — 1889: «Articolele semnate cu pseudonimele „Censor", „Nemesis" şi „Fantasio", care i se atribuie* [lui Eminescu], *sînt scrise de noii redactori N. Christescu şi ceilalţi „tineri" aduşi de Gr. Păucescu în redacţie»* (p. 7).

Aşadar, *Fantasio* ar fi unul dintre necunoscuţii aduşi de Gr. Păucescu la *Timpul*. Este un punct de vedere care merită toată atenţia, mai ales că face *tabula rasa* din vechea noastră teză. Însă editorul retractează în fraza imediat următoare: *«Îi aparţine lui Eminescu o singură „Cronică bucureşteană" semnată cu pseudonimul din urmă şi două „Răspunsuri", date lui C.A. Rosetti, pentru care se păstrează concepte şi în manuscrise»*.

Deci *Fantasio* este şi Eminescu, garantat cel puţin o dată, cu documentul manuscris. De unde în prima frază lui Eminescu nu-i aparţinea nimic, în a doua îi aparţine ceva, sub presiunea adevărului scos la iveală şi de proba documentară, dar şi de polemica publică a lui C.A. Rosetti cu Eminescu.

Cronica Bucureştiului, semnată *Fantasio*, provocatoarea de scandal de presă în paginile *Românului*, a apărut în nr. 58, din 14 martie 1882 al *Timpului* (p. 1—2). Era o continuare de rubrică, aşa cum am mai demonstrat, iniţiată în nr. 9 din 14 ianuarie, ca o replică la *carnetele* lui Claymoor pentru *Tout Bucarest*, din *l'Indépendance Roumaine*. Reportajele sînt antipitoreşti şi antiidilice, vizînd societatea bucureşteană. Era vremea în care publicul începuse să fie captivat de faptul senzaţional şi de «ce se spune» şi «ce se zice» prin Bucureşti. Într-un fel avem de-a face cu o cronică de scandal şi care, în cele din urmă, a şi scandalizat pe cei vizaţi. Pentru a echilibra ponderea subiectelor cancaniere, de foileton judiciar şi senzaţional, *Fantasio* colindă prin sălile de spectacole, oriunde este posibil să afle materie neprelucrată pentru cronica sa. Ajunge la tribunal, de unde scoate un fel de «groaznica sinucidere din...», o piesă antologică, plină de spirit şi de simţ artistic, pe care nu oricine o putea scrie. Această piesă, *Crima din Giurgiu*, semnată *Fantasio* (în nr. 50, 5 martie, p. 1—2) este dovada peremptorie că *Fantasio* nu era un oricare din redacţia *Timpului*; cazul pseudonimului *Fantasio* trebuie discutat altfel decît oricare alt pseudonim. Căci *Fantasio* se exprimă aşa cum noi l-am mai auzit vorbind: *«Lucru bizar! Localul în care se hotărăşte soarta atîtor nenorociţi, era pînă mai ieri-alaltăieri rezervat voioşilor interpreţi ai Muzelor.* Sunt fata rerum» Sau: *«Comedia s-a transformat într-o dramă întunecată: scrîşnetul dinţilor a înlocuit surîsul, şi figurele groteşti, cari decorează zidurile, par speriate de spectacolul la care asista...»* À propos de valul maniacal de sinucideri în capitală, *Fantasio* are o detaşare amar-ironică: *«Nu ne aparţine nouă să căutăm cauzele mai mult sau mai puţin exacte ale acestei tragice rezoluţiuni, care denotă o putere de voinţă puţin comună»*. O glumă a lui Barbu Ştirbei, *«care cultiva cu asiduitate Muzele în momentele lui pierdute»* şi punea rezoluţii în versuri, iarăşi nu era treabă de cîrpaci redacţional (în *Cronica Bucureştiului*, nr. 52,7 martie, p. 2).

Am dat aceste cîteva exemple pentru a arăta că şi numai la o primă vedere, textele care preced *Cronica Bucureştiului* din 14 martie 1882 cuprinde elemente în sprijinul paternităţii eminesciene, pe care editorul D. Vatamaniuc nu le-a găsit (ca şi în *portretele politice* dedicate lui Emil Costinescu, N. Fleva, P. Grădişteanu, C.A. Rosetti).

[1] Marin Bucur, *Pseudonimul «Fantasio» şi Eminescu*, în *Revista de Istorie şi Teorie Literară*, nr. 1, 1978, p. 56—60.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un fapt paradoxal face ca tocmai singura cronică recunoscută ca fiind a lui Eminescu să fie într-un fel cea mai puțin eminesciană. În lipsa manuscriselor, aceasta ar fi fost una dintre piesele *sigur* scrise de altcineva! În primul rînd ea citează favorabil Comitetul Presei, al cărui președinte era C.A. Rosetti; ne frapează apoi, exprimări dubioase, de felul: «frumusețe maltenabilă», «grație cosmeticurilor», «sinistre consecutive» etc. *Cronica Bucureștiului* semnată *Fantasio* și recunoscută a fi a lui Eminescu friza, neașteptat, o anume frivolitate de cronică de scandal, care, fără dezvăluirea lui C.A. Rosetti, ne-ar fi făcut cei mai aprigi contestatari ai unei asemenea paternități, socotind-o un ultragiu dirijat la adresa poetului. Care erau acele *«elemente în sprijinul paternității eminesciene»* în această cronică? Mai niciunul. Și-ar fi putut cineva închipui că Eminescu să se preocupe de un scandal cu amanți și amante? *«Nu putem rezista plăcerii de a comunica cititorilor noștri următoarea întîmplare care face de două zile să rîdă cu hohote saloanele capitalei. E vorba de o păruială în regulă între două femei celebre prin luxul lor»*... Nu reproducem tot textul, el putînd fi consultat în ediție. Oricine ar fi atribuit oricui această cronică, numai lui Eminescu nu! Dar tocmai aceasta este cea mai sigură a lui Eminescu. Dar atunci ce facem cu celelalte cronici ale lui *Fantasio* care oferă *«elemente în sprijinul paternității eminesciene»*? Pe acestea le lăsăm în seama lui *«Christescu și ceilalți»* de la *Timpul!* Primul argument al contestării lui *Fantasio*=Eminescu, în afara *cronicii Bucureștiului* din 14 martie, că nu există o certitificare în manuscrisele poetului, cade, ca foarte firav, căci ce-ar fi mai făcut editorii cînd 99% din publicistica lui Eminescu este lipsită de orice probă ologrăfă. Al doilea argument justificativ al refuzului lui *Fantasio*=Eminescu este că *«Ortografia folosită atît de* Fantasio *cît și de* Nemesis *este cea a revistei* Dreptul *condusă de Gr. Păucescu»*. Într-adevăr acesta putea fi un argument foate solid. Am reluat, însă, *Timpul*, și am recitit la rînd pe *Fantasio*. Nu mi-aminteam să fi remarcat, atunci cînd am mai scris despre el, un element eterogen în pagina ziarului *Timpul*. Și într-adevăr *Fantasio* scrie normal, cum se scria de obicei în ziar, fără nici o particularitate de grafie sau de limbaj. Ortografia adusă de *Fantasio* de la ziarul *Dreptul* induce în eroare pe cei care nu au cum să-și probeze singuri adevărul. *Fantasio* scrie, am zice, ca Eminescu, și ca expresie, dar și ca formă. Nici nu ne dăm seama cum a apărut acest argument; probabil sugerat de faptul că *«Christescu și ceilalți»* or fi venit de la acest obscur ziar provincial!

În orice caz nu se poate accepta contradicția de termeni în pledoaria anti-*Fantasio*=Eminescu. Odată că *Fantasio* era un oarecare novice anonim (*«pseudonimele Fantasio și Nemesis aparțin unei persoane care începe să colaboreze la* Timpul, *după ce Gr. Păucescu preia conducerea ziarului conservator»* (D. Vatamaniuc, *loc. cit.*, p. 446), altă dată că *Fantasio* este și Eminescu pentru că atunci ni l-a arătat C.A. Rosetti în protestele sale.

Două pseudonime date «unei persoane» oarecare, ce pînă la urmă consimte să i le împrumute și lui Eminescu (sau măcar unul, cu care este de acord și D. Vatamaniuc, în cazul cronicii din 14 martie (constituie un fapt imposibil de acceptat la prestigiul unui prim-redactor care lucra la ziar de cinci ani de zile. Să fi luat poetul pseudonimul unui proaspăt descins care începea să lupte pentru a se afirma în ochii șefilor? Era pseudonimul poetului și *el* l-a împrumutat noului sosit în redacție. *Fantasio* nu este un oarecare. Modalitatea sa literară sau gazetărească derutează pentru că prin natura rubricii nu mai trebuia să semene deloc cu *Bucureștiul*. Altminteri, cum să credem că poetul și-a ascuns numele sub o mască de împrumut, luată de la un fitecine, căruia nici măcar nu i se știe numele ca lumea.

Fantasio nu este un nume care poate fi dat, după nevoie cînd lui *«Christescu și ceilalți»*, cînd lui Eminescu. Dacă l-ar fi purtat *«Christescu și ceilalți»*, nu l-ar mai fi purtat, cu siguranță, și Eminescu.

Marin BUCUR

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUISA VALMARIN ȘI «FIZIOLOGUL» ROMÂNESC

Am așteptat cu mare interes editarea volumului de *Studii...* semnat de Luisa Valmarin specialistă cunoscută în literatura română, alături de care am lucrat nu o dată, fără să ne cunoaștem personal, în sălile Bibliotecii Academiei.

Unul din capitolele acestui volum (apărut la Editura Eminescu în 1987) se intitulează «Un castor între *Esopie* și *Fiziolog*». Celor mai puțin implicați în cercetarea literaturii române vechi, le amintim că, după textele românești reflectînd un anumit tip de *Fiziolog*, diferit de cel al lui Damaschin Studitul, există pînă acum trei ediții îngrijite de: M. Gaster, *Archivio glottologico italiano*, 1886—1888 (desemnat de L. Valmarin prin G); Margareta Mociorniță, *Cercetări literare*, 1934 (=M); C. Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, 1984 (=V) (aceasta din urmă apărut inițial în RITL 2/1982).

În legătură cu textul editat de Margareta Mociorniță, L. Valmarin citează din lucrarea noastră *Cărți populare în cultura românească* (=*C.p.*): «*Deși acest text* [...] *se îndepărtează frecvent de cel copiat de Serafim din Vilcea (editat de C. Velculescu n.n.), credem că cele două variante au avut la bază o aceeași traducere...*». Numai că în volumul *C.p.*, fraza continuă: *puternic prelucrată în Șchei pe linia prescurtării și clarificării moralei*» (mai clar ar fi fost «și *a* clarificării moralei»). Iar după o singură propoziție, în *C.p.* se spunea: «*Nu este însă exclus ca la Brașov să fi fost pus la contribuție și un alt izvor*» (p. 112, rîndurile 11—12). Deci noi am prezentat o primă presupunere introdusă cu: «credem că» (știut fiind că verbul «a crede», în afara unor contexte specializate, exprimă bănuiala, nu certitudinea). Am prezentat apoi o a doua ipoteză: «*Nu este însă exclus...*». Din aceste două ipoteze, autoarea *Studiilor...* o preia doar pe prima, o transformă în certitudine și își construiește un întreg capitol din cartea sa pe baza polemicii înverșunate cu concluzii pe care noi nu le-am formulat.

Bănuiala despre existența a încă unui alt izvor, am expus-o în C.p. în legătură cu alt manuscris, la p. 111 rîndul 32: «*pare descins dintr-un izvor mai complet*» (utilizînd, vai, un comparativ curent în limbi română contemporană — prezent, de altfel, și în *Studii...* — vezi spre exemplu p. 103 — superlativul —, p. 110 — dar inadmisibil din punct de vedere etimologic).

Rezumînd rîndurile scrise de noi, Luisa Valmarin «*sintetizează*» «*situația pe care ne-o prezintă* [C.V. n.n.!] *poate fi schematizată astfel: o singură ramură — și deci presupunem* un singur arhetip — *ar sta la baza a două grupe deosebite de manuscrise, din prima făcînd parte textul publicat de Gaster, din a doua cel editat de M. Mociorniță, acesta strîns înrudit, după cum s-a văzut cu cel publicat de C. Velculescu*» (p. 127; v. și p. 110).

Din păcate, așa cum a sărit peste trimiterile la alte două izvoare, Luisa Valmarin a omis cu totul cuvintele folosite de noi la p. 111, r. 35: «*această din urmă ramură...*», al căror scop neîndoielnic este să marcheze o diferențiere nu o identitate între textele G. și V.

Formulările categorice (ale Luisei Valmarin) din «sinteza» citată anterior sînt contrazise o dată în plus de schema așezată la sfîrșitul paginilor noastre despre *Fiziolog* (schemă la care am trimis în mod explicit: «*Pentru a urmări relațiile dintre manuscrise vezi schema finală*» (p. 115 r. 9). Acolo, în acea schemă, am refuzat într-adevăr deliberat «*orice încercare de a stabili un arbore genealogic*» (*Studii...* p. 127), și acest refuz ne unește cu părerile multor alți cunoscători ai cărților populare. Dar figurînd spațial diferențele dintre manuscrise, am pus cele trei forme: cea editată de Gaster (ms. 1151,) cea editată de M. Mociorniță (ms. 1436) și cea editată de noi (ms. 2513), vizibil distanțate unele de altele (nu derivînd unele din altele) așa cum și apar ele din studierea izvoarelor întreprinsă de Luisa Valmarin.

Greșelile posibile ale acelei scheme de relații între manuscrise și ale considerațiilor noastre pe marginea ei se ascund acolo unde nu au fost căutate: în raporturile cu manuscrisele needitate (și atragem atenția că le cunoaștem existența, pentru a-i scuti pe eventualii investigatori de truda de a ni le semnala).

Susținem astfel părerea expusă de Andrei Nestorescu în articolul «*Soarta* paradoxală *a manuscriselor*»*: pentru ca cercetarea manuscriselor românești să intre într-o nouă etapă, se impune editarea a cît mai multe din textele cuprinse în ele, numai așa deschizîndu-se drumul spre viitoare ediții critice. Dacă rămîn în continuare manuscris, aceste texte sînt greu accesibile sau chiar inaccesibile (din diferite motive), atît cercetătorilor români cît și celor străini. Ori unul din scopurile lucrării noastre a fost tocmai semnalarea și reproducerea unuia din cele mai vechi texte românești precum *Fiziologul*, text necunoscut pînă atunci specialiștilor, aproape contemporan cu cel din ediția M (față de care are însă în plus 20 de capitole) și cu circa 6—7 dece-

* *Revista de istorie și teorie literară*, anul XXXV, Nr. 3—4 Iulie — Decembrie 1987, pp. 242—244.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nii mai vechi decît cel din ediţia G (în raport cu care are unele informaţii în minus dar şi multe altele în plus). Şi ni s-a părut normal ca în acelaşi timp să încercăm o schiţă a raporturilor cu toate celelalte manuscrise româneşti care conţineau o formă de *Fiziolog* diferită de tradiţia manuscriselor coborîtoare din lucrarea lui Damaschin Studitul (Să nu uităm că în *Bibliografia cărţilor populare*, manuscrisele celor două tipuri de *Fiziolog* sînt înşiruite unele după altele, deci trebuia să subliniem în primul rînd această diferenţiere marcată de noi constant prin termeni derivînd din «îndeaproape înrudite» relativ la manuscrisele unuia dintre tipuri).

Nu am formulat nicăieri intenţia de a orienta cercetarea noastră în direcţia căutării izvoarelor slave şi greceşti. Aceasta era una din preocupările de bază ale prof. Pandele Olteanu şi o parte din rezultatele muncii domniei sale au apărut în *Paleobulgarica*, 2/1984 (îi mulţumim pentru amabilitatea cu care a îndreptat acolo în trei puncte transcrierea propusă de noi). Luisa Valmarin nu a avut din păcate norocul să fi aflat de existenţa studiului din *Paleobulgarica* unde legătura cu *Sbornicul* de la Cluj (descris deja de specialista în slavistică Elena Linţa) constituie centrul preocupărilor. Necunoscut i-a rămas şi articolul lui P. Olteanu din *Starobălgarska literatura*, XVI, 1984, p. 41—55.

Interdeterminarea rezultatelor muncii a mai mulţi cercetători, specializaţi în direcţi-diferite, angrenaţi însă în studierea aceluiaşi text, mi se pare că reiese convingător din succesiunea lucrărilor despre *Fiziologul* românesc apărute în ultima vreme (după o îndelungată tăceri ale cărei cauze multiple nu le discutăm aici). Avem astfel încredinţarea că fără apariţia ediţiei V (rezultată ea însăşi din *toate* acumulările anterioare), Luisa Valmarin nu şi-ar fi redactat studiul. Probabil de aceea are bunăvoinţa să constate: «*Varianta tipărită de C. Velculescu, dezlegată de contextul bizantino-slav, pierde enorm din însemnătatea ei*» (p. 111—112), afirmaţie la fel de adevărată ca o posibilă parafrazare: «*Afirmaţiile tipărite de L. Valmarin, dezlegate de contextul tuturor manuscriselor româneşti, pierd enorm din însemnătatea lor*». Propoziţie la care s-ar putea răspunde prompt şi îndreptăţit: dar nu acesta a fost scopul articolului din *Studii*.... Ceea ce, schimbînd termenii, se transferă bineînţeles asupra citatului din *Studii*... p. 111—112, amintit anterior.

Cercetînd locul *Fiziologului* românesc în cadrul tradiţiei *manuscrise sud-est europene* (p. 112), Luisa Valmarin ajunge la concluzia: «*cele două texte româneşti* (n.n.: G şi V) ... *pur şi simplu reprezintă două redacţii diferite ale Fiziologului şi deci două traduceri diferite din slavă, cu un eventual ipotetic aport din greacă: dacă şi în ce măsură, rămîne de verificat*» (p. 154). (În treacăt fie spus, să ne amintim că Serafim de la Bistriţa ştia probabil şi greceşte!). Rămîne desigur ca specialiştii să-şi spună cuvîntul asupra acestei concluzii. Pentru moment noi o luăm drept adevărată. Dar tocmai de aici începe partea interesantă pentru cel care cercetează manuscrisele româneşti: de unde provin în acest caz multiplele concordanţe de exprimare (dincolo de diferenţieri) între textele din grupa G şi cele din grupa V?

Spre a înţelege că raporturile dintre manuscrisele româneşti nu se subsmează unei singure ipoteze, reproducem în continuare unul din cele mai frumoase fragmente, cel despre fenix, cu numeroase ecouri în diferite literaturi. Dăm întîi textul din G, însoţit apoi de un altul, (ms. 1282) apropiat de el, dar avînd şi concordanţe cu V. Urmează un fragment din ms. 938 (apropiat de V, reprodus în final), dar cu elemente ce-l leagă de G şi de ms. 1282:

G (Ms. 1151)

«*Ascultaţi, ceea ce nu credeţi învieré lui Hs, pentru o pasire ce să chémă: Finixu. Că Finixul este mare cap (l. chip) şi este mai mare decăt păunul, şi mare la obraz. Şi* [se spune] *de dănsul că este fără soţie; şi trăeşte cinci sute de ani. După aceea să duce spre răsăritul soarelui şi duce mulţimé multă de mirezme bune, şi ştiind de moartea sa, că după cinci sute de ani va să moară, deci* [aduce] *scorţişoare şi cuişoare din muntele Savanului (Liv.—); şi să sue la un loc înnalt spre răsărit şi întinde aripile sale şi stă; şi de razile soarelui să aprinde şi arde de tot şi să face praf. După aceea din cenuşa lui să face un vierme; iar din viermele acela să face iar Finix pasăre, ca şi întăiu şi zboară în Araviea*».

«*Ascultaţi cei ce nu credeţ*[i] *învierii şi vă încredinţaţi pentru o pasăre ce să cheamă finix. Finixul iaste o pasăre ca păunul; iară la obraz iaste mai mare decît păunul. Şi să* [s]*pune de dînsul că iaste singur şi n-are soţie. Şii fiind aşa trăieşte 500 de ani. După aceai să duce spre răsăritul soarelui, ducînd mulţime de mirezme bune. Şi ştiind de moartea sa preste 500 de ani, duce scorţişóre şi cuişoare de pre pomii Valasamului. Şi suindu-să la loc înalt spre răsărit tinde aripile asle şi stă, şi de razăle soarelui să aprinde, şi arde de tot, şi să face praf. Şi din cenuşa aceaia să naşte un verme; şi din vermele acela să face iarăşi finix, pasăre, ca şi întîi şi zboară în Araviea*».

Ms. 1282

«*Ascultaţi cei ce nu credeţ*[i] *învierii şi vă încredinţaţi pentru o pasăre ce să cheamă finix. Finixul iaste o pasăre ca păunul; iară la obraz iaste mai mare decît păunul. Şi să* [s]*pune de dînsul că iaste singur şi n-are soţie. Şii fiind aşa trăieşte 500 de ani. După aceia să duce spre*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

răsăritul soarelui, ducînd mulțime de mirezme bune. Și știind de mortea sa preste 500 de ani, duce scorțișore și cuișoare de pre pomii Valasamului. Si suindu-să la loc înalt spre răsărit tinde aripile sale și stă, și de razăle soarelui să aprinde, și arde de tot, și să face praf. Și din cenușa aceaia să naște un verme; și din vermele acela să face iarăși finix, pasăre, ca și întîi și zboară în Araviia».

Ms. 938

«Auziți de aceasta pentru pasărea ce să chiamă finez; care iaste de mare cît păunile, iar făptura îi iaste mai frumoasă. Și zic pentru ea să fie (numai neavînd soție) a fi singuratic. Și trăiaște 500 de ani. Iar cînd îi vine vremea să moară, își cunoaște ea mortea ei. Și merge la răsăriturile soarelui, ducînd cu sine multe feliuri de mirosuri bune de scorțișoară și de cuișoare din pomii Valsamului. Și suindu-se la un loc înalt lîngă răsărit, și întinzîndu-și aripile, stă. Și din razile soarelui să aprinde toată și să face tot praf. Deci din cenușa aceea să naște un vierme; acela iar să preface finez ca și întîi și zboară la Araviia».

V (Ms. 2513)

«Auziți dară pentru aceasta de o pasăre ce să ceamă finez, care iaste de mare cît păunele și iaste foarte frumoasă la făptură. Și spun că iaste singuratec, adecă n-are soție, ca cum ar fi un călugăr. Și trăiaște 500 de ani. Iar cînd îi vine vrémea să moară, își cunoaște ea moartea mai nainte. Și după 500 de ani merge la răsăritul soarelui, ducînd cu sine mulțime de miroseale bune de scorțișoare și de cuișoare, din copacii Valasamului. Și suindu-se într-un loc înalt, aproape de răsărit, stă cu aripile întinse, ca să arde de tot de razele soarelui și să face prah. După acéia, dintru acea cenușă să naște un viiarme: și dintru acel viiarme să face pasăre, ca și mai nainte și iar zboară la Aravia».

Despre acest tip de asemănări și diferențieri întîlnite în alte manuscrise, am formulat cîteva ipoteze (*C.p.* p. 81, 102) și în rîndurile noastre despre *Fiziolog* am făcut trimitere la ele (C.p. p. 112 rîndul 12 ș.u.).* Constatăm cu tristețe că autoarea *Studiilor...* nu a avut timp să găsească în prima parte a *C.p.* nici astfel de ipoteze, nici alte pagini scrise de noi despre *Fiziolog*. Ar fi înțeles astfel scopul nostru fundamental cînd am tipărit varianta lui Serafim: încercarea de a reconstitui imaginarul cititorilor și ascultătorilor români. La această încercare se mai referă semnalarea legăturilor textului lui Serafim cu pictura de la Bistrița și cu alte picturi (*C.p.* p. 14—22; vezi mai ales p. 18); discuția despre traducerea din Athanasius Kircher (*C.p.* p. 22 ș.u.): semnalarea ecoului unui alt fragment din *Fiziolog* și *Învățăturile lui Neagoe Basarab* (p. 41); raporturile lui Grigore Alexandrescu și ale generației sale cu literatura epocilor anterioare (p. 62). Am mai vorbit cîte ceva și despre *Espoie* și Dimitrie Cantemir (p. 43 ș.u.). Legătura dintre *Fiziolog* și *Istoria ieroglifică* a intrat de multă vreme chiar și în cursurile pentru studenți (Al. Piru, 1961).

Numai și numai în acest context (pe care L. Valmarin sau nu l-a cunoscut sau l-a eliminat voit atît din considerațiile sale pe aceleași teme cît și din trimiterile bibliografice — *Studii...* p. 160—161, 176) pot fi înțelese paginile scrise de noi despre manuscrisele românești cu *Fiziologul* și scopul editării variantei lui Serafim de la Bistrița.

Mai amintim încă o neînțelegere a rîndurilor noastre. L. Valmarin afirmă: *«S-a spus că importanța* studiului lui Gaster *ar sta în faptul că presupune o redacție slavă a Fiziologului necunoscută pînă atunci specialiștilor».* (p. 106). Fraza citată, reproducere parțială din *Bibliografia cărților populare*, sună acolo în întregul ei astfel: *Importanța* textului românesc *stă în faptul că presupune o redacție slavă a Fiziologului necunoscută pînă atunci specialiștilor»* (p. 262). În continuare Luisa Valmarin îi conferă lui „o" din „o redacție" semnificația de articol hotărît (= „redacția"), cînd în realitate nu poate avea decît valoare de articol nehotărît (nici măcar de numeral ordinal). De aici trage concluzia că i-am fi atribuit (în mod greșit) lui Gaster meritul de a fi presupus primul existența unei versiuni slave, deși în chiar articolul său folosise și citase *«o versiune slavă... deja studiată și publicată de Jagič și Novakovič»* (L.V. p. 106). Și autoarea *Studiilor...* notează cu obișnuita bunăvoință: *«Echivocul se naște — bănuim — dintr-o citire aproximativă a rîndurilor lui Gaster»* (p. 106). O citire aproximativă există într-adevăr. Dar nu a rîndurilor lui Gaster de către C.V. Semnificația fără echivoc a numărului de ordine **(1)** și a rîndurilor lapidare din *B.c.p.* (lapidare ca toate celelalte rînduri ale acelei bibliografii) se dovedește comună cu cea expusă de Luisa Valmarin pe larg, cu o dezvoltare arborescentă a frazeor în *Studii...* (p. 106—107). În mod cert valoarea lucrărilor savantului Gaster, clară și de nimeni pusă la îndoială, se impune de sine stătătoare. Iar printre specialiștii români nu cunosc nici măcar unul

* Iată cîteva presupuneri (subliniem *presupuneri, ipoteze* de lucru, nu certitudini): schimbări de diferite grade în cursul copierii; copierea unor pagini învățate pe de rost; retraduceri după același izvor sau după izvoare diferite; intervenția în aceste retraduceri a unor comparații la nivelul scris cu traducerile anterioare; prezența în *mintea* traducătorului (sau a copiștilor) a traducerilor anterioare, fie că era vorba de forme scrise sau — uneori — de formulări orale (vezi și R.I.T.L. 3/1984). Cunoaștem desigur alte multe cazuri cînd alți cercetători au formulat ipoteze asemănătoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care să nu ştie încă din facultate cine era Ascoli şi ce importanţă sau ce urmări avea publicarea unui articol în *Archivio*... Referitor la mai multe astfel de apariţii, I.C. Chiţimia spusese demult în *Folcloriştii şi folcloristică românească* (Bucureşti, 1968, p. 296, 321): «*literatura populară română intră astfel în atenţia cercetătorilor apuseni*», «*publicînd în străinătate texte şi studii* [...] *Gaster a ajutat cît se poate de mult la cunoaşterea şi aprecierea culturii vechi şi literaturii române*»). „Descoperirea" similară a Luisei Valmarin («*Dar cel mai mare merit al lui Gaster constă, după opinia noastră, în faptul că publicîndu-şi eseul în limba italiană într-o revistă de intensă circulaţie internaţională ca „Archivio"* [...], *a contribuit la difuzarea acestui text atît de însemnat printre specialiştii de atunci*» — p. 107) nu-i chiar o noutate cum crede autoarea (v. şi p. 106 rîndurile 10—15).

S-ar putea discuta încă mult despre sensurile atribuite cuvintelor „redacţie", „variantă", „versiune", „ramură", „grup(ă)" etc. Pe lîngă rîndurile citate anterior, reţinem cîteva exemple din chiar cartea recent apărută: «*... la baza v e r s i u n i l o r* slave se află trei *r e d a c ţ i i* ale *Fiziologului grec*» (p. 155); «*ne referim în mod precis la existenţa Fiziologului de r e d a c ţ i i slavă pe teritoriul românesc*» (p. 153); «*ne permit să stabilim destul de sigur înrudirile existente între cele trei v e r s i u n i — greacă, slavă şi românească*» (p. 107). Amintim în treacăt că detpre cunoscutul *Sbornic* de la Cluj: «*r e d a c t a t în slavonă de r e d a c t a r e românească*», (*Studii...*, (p. 155) specialiştii români afirmă: «*S c r i s în Transilvania*» în «*Limba slavonă de r e d a c ţ i e românească*» (E. Linţa, *Catalogul...* Cluj-Napoca, 1980, p. 181). Observăm uşor că sub una şi aceeaşi denumire nu se află de fiecare dată acelaşi conţinut, dar că sensul se clarifică din context(Şi exemplele ar putea continua, cu trimiteri la Constant Grecescu, Liviu Onu, P.P. Panaitescu, D.H. Mazilu etc.).

Facem doar în treacăt şi cîteva observaţii mărunte. Pelicanul, trăitor în bălţile Dunării, nu a fost «*o pasăre bine cunoscută în ţările române*» (p. 151) în vremea cînd se scriau manuscrisele cu *Fiziolog*. Nu aş numi *eseu* atît studiul lui Gaster din „*Archivio...*" cît şi scurta prezentare făcută de noi.

Regretăm cu adevărat că a trebuit să pierdem atîta timp şi atîta spaţiu tipografic (pe care am fi preferat să-l folosim editînd unul din manuscrise) pentru a lămuri neînţelegeri ce se cuvenea a fi evitate. Sperăm să revenim altă dată cu prezentarea contribuţiilor remarcabile referitoare la izvoarele *Fiziologului* românesc şi a celorlalte capitole din *Studii*... pentru care nu avem decît cuvinte de laudă.

Cătălina VELCULESCU

«POETICA ISTORICĂ» ŞI ALTE DIRECŢII ÎN CERCETAREA LITERARĂ SOVIETICĂ

Continuăm aici *ancheta* începută în nr. 2–3/1986 (pp. 270–274) asupra preocupărilor de *poetică istorică* precum şi asupra altor direcţii impuse în ultimii ani în cercetările literare sovietice, încredinţînd acum tiparului un alt grupaj de răspunsuri.

Reamintim întrebările ce au stat la baza consideraţiilor teoretice consemnate mai jos:

1. Care sînt, după opinia dv., orientările actuale, cele mai interesante, ale cercetării literare sovietice ?
2. Aţi putea să ne indicaţi cîteva titluri de lucrări ce deschid perspective noi în procesul cercetării ?
3. Ce aţi publicat în ultimii ani, ce preocupări ştiinţifice şi ce planuri de viitor aveţi?

Serghei Sergheievici AVERINŢEV*

1. Capul meu e făcut în aşa fel încît eu, cinstit vorbind nu mă gîndesc nici prea mult şi nici prea serios la curente şi tendinţe. Demne de respect sînt metodele cercetării exacte a versului pe care le foloseşte prietenul meu M.L. Gasparov; dar dacă el e capabil să dea în final nu nişte schiţe de studiu ci un studiu, nu o rătăcire a gîndului în jurul unor fapte descrise ci o imagine convingătoare şi serioasă, asta se întîmplă fiindcă el, ca să mă exprim neştiinţific, simte poezia, materia poeziei, ştie din experienţă vie, şi nu numai intelectuală, ce sînt poeziile, de ce şi cum sînt scrise, cum se trăieşte prin şi pentru ele. «*Primum vivere, deinde philosophari...*» Altul n-ar putea-o face, urmîndu-l. Nu

* Membru corespondent al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., şeful sectorului de literaturi antice la Institutul de literatură universală «M. Gorki». Autor, între altele, al lucrării *Poetica literaturii bizantine timpurii* şi al unor importante studii asupra literaturii antice greceşti şi a celei orientale. *(Literatura greacă şi textele din Orientul apropiat, Tipologia şi legăturile reciproce ale literaturilor lumii antice*, Moscova, 1971 *Aspecte noi în filologia clasică contemporană*, Moscova, 1979); coautor al monumentalei ediţii *Miturile popoarelor lumii*, vol. I–II.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rezolvi nimic dacă asimilezi metodele, iar să înveţi să fii inteligent nu este atît de simplu. Inteligenţa e molipsitoare ca şi prostia dar există cazuri de imunitate, şi atunci nici o teorie nu poate fi de folos.

2. Răspunsul meu va fi selectiv şi îi va nedreptăţi vrînd-nevrînd pe unii. Îl voi aminti încă o dată pe M. L. Gasparov, care de-abia a terminat o lucrare de sinteză despre istoria poeziei europene pe toată perioada existenţei sale. Preţuiesc foarte tare, de asemenea, studiile sale despre poeţii romani (Catullus, Vergilius, Ovidiu şi alţii), care au apărut în ediţiile de traduceri din poeţii respectivi.

Prin simplitatea, bunul-simţ, şi un fel de modestă şi delicată profunzime se remarcă lucrările lui S. G. Bociarov despre literatura rusă.

3. Lucrez la o carte despre poezia siriană din secolul al IV-lea; în centrul cercetării se află contrapunerea ei imnografiei creştine greceşti, care abordează aceleaşi teme prin prisma unei prelucrări logico-retorice. Sirienii au urmat alte căi, eu încerc să înţeleg specificul construcţiei lor de tip «meditativ» cum o numesc eu. Aş dori să scriu o carte despre retorică, în legăturile ei cu logica şi cazuistica morală, ca un fenomen al unei anumite etape a raţionalismului european. În curînd trebuie să-mi apară o carte de traduceri din greacă şi siriană (apocrife, mine, texte hagiografe, legate de limita orientală a lumii mediteraneene în mileniul I al e.n.). Şi altele cu care nu vreau să le răpesc timpul stimaţilor cititori ai Revistei.

Alexandr Pavlovici CIUDACOV*

1. Ultimul curent care a reunit pentru un scurt timp forţele filologice şi în general ale ştiinţelor umaniste a fost structuralismul. Urmele sale incontestabile există pînă în ziua de azi. În cercetarea literară mi se pare că lipsesc mai mult ca oricînd orientările cu autoritate şi influenţă. Ea este caracterizată printr-o mare diversitate, ca să nu spun haos. Aş vrea să cred că este o perioadă de fermentare şi nu mai avem mult de aşteptat pînă va izbucni asurzitor (sau măcar, va cădea liniştit) dopul.

2. Lucrările lui L. I. Ginsburg sînt, după părerea mea, de perspectivă. Ideile sale despre gradul diferit de structuralitate a literaturii, lucrările sale despre genurile intermediare (memoriile, jurnalele) nu sînt de conceput fără clarificarea rolului lor şi, de asemenea, a literaturii de masă «a micii» prese, imagini profunde ale evoluţiei literare.

3. Continui să lucrez la editarea clasicilor ştiinţei filologice naţionale: sînt pe cale să apară cărţile tînărului V. Sklovski şi volumele următoare ale *Operelor alese* de V. Vinogradov. Despre Vinogradov, visez să scot o carte (care în mare este gata) — dacă se va găsi un editor.

În plan teoretic, în ultimii ani mă preocupă problema: «Lumea obiectuală a literaturii», a cărei importanţă, mi se pare, este subapreciată de ştiinţa literară contemporană.

Pavel Alexandrovici GRINŢER*

1.—2. Nu mi se pare perfect legitim să vorbim despre nişte orientări formate în ştiinţa literară sovietică contemporană: lipsa unor şcoli ştiinţifice de-sine-stătătoare este, aş putea spune, unul din defectele ei serioase. Aş vrea să amintesc totuşi în legătură cu aceasta, cîteva ediţii de serie cu o problematică de perspectivă proprie şi cu un cerc constituit de autori. Este vorba în primul rînd de colecţia „σημειωτικη" a Universităţii de stat din Tartu, lucrările asupra sistemelor de semne ale căror douăzeci de volume sînt dedicate în principal cercetărilor structural-tipologice (în primul rînd trebuie amintite lucrările lui V. V. Ivanov, I. M. Lotman, B. A. Uspenski, V. N. Toporov); colecţia „Cercetări despre folclorul şi mitologia Orientului" cuprinde mai mult de treizeci de monografii, care tratează atît probleme de mitologie şi folclor propriu-zise, cît şi reflectarea lor în literatură (cărţile lui V. I. Propp, O. M. Freidenberg, G. O. Permiakov, E. M. Meletinski şi alţii); în sfîrşit, seria recent inaugurată „Orient-Occident. Cercetări, Traduceri, Ediţii" (se pregătesc volu-

* Doctor în ştiinţe filologice, cercetător ştiinţific principal la Institutul de literatură Universală «M. Gorki», specialist în poetica şi în istoria literaturii ruse clasice, cunoscut exeget al operei lui Cehov (cartea sa *Poetica lui Cehov*, Moscova, 1971, a apărut şi în traducere în S.U.A.). Se ocupă de istoria gîndirii estetice şi critice ruse, îndeosebi de moştenirea şcoalei formale a lui V. Vinogradov.

* Cercetător ştiinţific principal la Institutul de Literatură Universală al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., doctor în ştiinţe filologice, conducătorul grupului ştiinţific pentru studierea poeticii istorice.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mele 3 și 4) în care atenția principală se acordă culturologiei și filologiei comparate (vezi lucrările lui S. S. Averințev, V. V. Maliavin, A. V. Mihailov ș.a.).

În ultimii ani s-au făcut multe în țara noastră în domeniul cercetării poeticii diverselor literaturi europene și orientale (spre exemplu D. S. Lihaciov *Poetica literaturii ruse vechi*, S. S. Averințev *Poetica literaturii bizantine timpurii*, I. A. Boronina *Poetica versului japonez clasic*, A. B. Kudelin *Poetica medievală arabă*, lucrările colective *Poetica literaturii grecești vechi*, *Poetica orientală*. *Specificul imaginii artistice* și altele). În momentul de față pe baza acestor lucrări cît și a altora, a început cercetarea unor probleme de poetică istorică, îndreptată spre reliefarea evoluției istorice a principiilor poetice și a formelor de asimilare a realității de către literatură.

În 1986 a văzut lumina tiparului o cercetare prealabilă: *Poetica istorică. Concluzii și perspective de cercetare*, iar acum un grup de oameni de știință de la Institutul de Literatură Universală al Academiei de Științe a U.R.S.S., pregătește o lucrare teoretică colectivă *Poetica istorică. Epoci literare și tipuri de conștiință artistică*.

3. Interesul meu științific este legat, în mare, de trei zone ale filologiei: istoria literaturii antice indiene, relațiile între literaturile antichității și evului mediu, poetica comparată și istorică. Probleme legate de primele două zone sînt atinse în cărțile mele *Proza antică indiană*, *Epopeea antică indiană*, *Geneză și tipologie*, *Bhasa*, apărută în opera colectivă redactată de mine *Tipologia și relațiile literaturilor lumii antice*, în capitolele scrise de mine pentru volumele I—III ale *Istoriei literaturii universale* și o serie de articole în culegeri și reviste științifice. Probleme ale poeticii comparate sînt discutate în articolele de specialitate, *Poetica sanscrită și retorica antică: teoria ornamentelor* („Context", 1983), *Poetica cuvîntului* („Voprosî literaturî", Nr. 1, 1984), *Literaturile antichității și Evului mediu în sistemul poeticii (Poetica istorică. Concluzii și perspective de dezvoltare)* ș.a. În acest an va ieși de sub tipar monografia mea *Categoriile de bază ale poeticii indiene clasice*. Consider pentru mine foarte importantă munca de traducere: am tradus din sanscrită în rusă următoarele cărți: *Wikramacharita*, *Hitopadeșa*, Piesele lui Bhasa, fragmente din brahmele vedice ș.a.

Viaceslav Vsevolodovici IVANOV*

1. Ca și în anii precedenți se observă o diferență bine marcată între acele zone, foarte avansate, ale cercetării literare care, cum o face spre exemplu cercetarea statistică a versului, știu să analizeze perfect structura formei artistice și domeniile mult mai puțin perfecționate ale științei literare, să dea o interpretare semantică funcționării ei într-un context istorico-cultural și social concret. O perspectivă adevărată s-ar deschide în fața unei îmbinări a acestor două modalități, care, păstrînd exactitatea matematică a primei, ar permite depășirea problematicii relativ înguste a analizei structurii și implicarea în sfera cercetării a acelui aspect mai general, filosofic și metafizic al literaturii, a cărei importanță a fost întotdeauna foarte mare, mai ales în tradiția rusă. Din acele sfere de folosire a unor metode mai exacte, care îi preocupă în ultimul timp pe oamenii de știință, aș atrage atenția asupra criticii arhetipale care surprinde în arsenalul de mijloace ale unui autor un număr finit de imagini și de structuri de subiect, preluate din rezervele general umane. În acest caz filologia nu trebuie să își propună obiectivul nereal al descoperirii unor urme directe ale epocii în operă: se pot dovedi a fi mai importante aspectele «secundare» ale timpului. Astfel, la Bulgakov și alți prozatori care, ca Platonov sau Vsevolod Ivanov, s-au alăturat în anii '30 direcției numită încă de Dostoievski (în notița lui despre Edgar Poe și în alte însemnări despre literatură) «realism fantastic», caracterizarea generală a epocii reiese deja din specificul transformării structurilor arhetipale folosite, în particular a celor duale. Faptul că Woland și suita sa sînt plasați în epoca scrierii romanului, iar Iețua la un timp istoric narativ și la caracteristicile extratemporale ale existenței transcendentale poate oferi o cheie pentru rezolvarea problemei timpului în romanul lui Bulgakov. În mod asemănător pentru interpretarea nuvelei lui Platonov *Djan* este esențial felul în care este folosit arhetipul străvechii vînători de

* Doctor în științe filologice, conducătorul sectorului de lingvistică structurală și aplicată la Institutul de cercetări slave și balcanistică. Autor al lucrărilor: *Sistemele lingvistice indoeuropean, protoslav și anatolian*. Moscova, 1965, *Studii de istoria semioticii în URSS*, Moscova, 1976, *Sisteme semiotice de modelare slave*, Moscova, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

păsări răpitoare, unde momeala este vînătorul însuși, cum a arătat-o, prin exemple nord-americane, Lévi Strauss în *Pensée sauvage*.

De pe pozițiile criticii arhetipale este posibilă reinterpretarea unor ipostaze, propuse în ultimul timp de punctul de vedere al legăturilor intertextuale. Nu sînt convins de faptul că, spre exemplu, Mandelstam poseda acea cultură livrescă pe care i-o atribuie Omry Ronen în minunata sa carte. Dar lui, ca unui poet, i se dezvăluiau și multe alte lucruri pe lîngă cărți. De aceste surse propriu-zis artistice ale creației trebuie să se ocupe poetica.

2. Continuarea actuală a acelor cercetări literare în care cuceririle analizei formale sincronice duc la noi descoperiri în poetica diacronică, o văd în seria de cărți a lui L. I. Ginsburg; pentru mine o mare importanță a avut monografia ei despre proza psihologică. Acum au început să ajungă cu întîrziere la cititor, precum lumina stelelor moarte, lucrările pleiadei de oameni de știință, ce au lucrat în anii '40 la înțelegerea surselor timpurii ale literaturii. Printre acești predecesori ai interpretării structurale a surselor arhetipale ale artei i-aș numi pe Eisenstein, de ale cărui tratate de estetică, care nici pînă în ziua de azi n-au fost editate în întregime, m-am ocupat ani la rînd (pregătesc acum o comunicare, pentru o conferință specială în Institutul de artă, despre interpretarea pe care i-o dădea Eisenstein autorului său preferat — Joyce: *Eisenstein și literatura*). Către acele preocupări pentru straturile arhaice ale psihicului uman de care (coincizînd în multe cazuri cu excepționalul cercetător român al mitologiei Mircea Eliade) se interesa în primul rînd Eisenstein, se îndrepta în ultimii ani ai vieții sale și marele psiholog al secolului XX, L. S. Vigotski, a cărui *Psihologia artei* a fost recent reeditată pentru a treia oară (prima dată am reușit s-o editez cu mai mult de 20 de ani în urmă). Interesantul autocomentariu al lui Vigotski la această carte poate fi găsit în acele opere ale sale, scrise aproape în același timp, cum ar fi *Sensul istoric al crizei psihologice* editată recent pentru prima dată în *Operele* sale complete. Dacă tînărul Bahtin care a devenit aproape filologul cel mai popular la ora asta, în lume, în a sa critică a lui Freud este încă destul de apropiat de interpretarea social-psihologică a acelei «conștiințe neoficiale», care va fi numită carnavalescă, mai tîrziu de aceeași problemă a «culturii rîsului», se va ocupa Propp, ale cărui lucrări despre rîsul ritual în folclor le va folosi apoi Roman Jakobson în genială sa lucrare *Misterul grotesc medieval*. (Mediaeval Mock Mysteries). De descoperirea legilor imagisticii acestui tip aparte de conștiință cu «a pieții» fără de care nu ar putea exista nici literatura elitei, se apropia și O.M. Freidenberg în articolul despre intrarea în oraș călare pe măgar. În acest caz arhetipul (presupus și pentru explicarea textelor biblice și pentru unele texte laice cum ar fi *Măgarul de aur* al lui Apuleius), revelat de critica arhetipală, a putut fi confirmat de descoperirile recente legate de texte antice orientale (măgarul tocmai în calitate de simbol falic apare într-un context apropiat în povestirea antică hittită despre orașul Talpe). Sînt de acord cu cunoscutul cercetător al surselor mitice ale literaturii E. M. Meletinski, cînd acesta îi trece printre predecesorii cercetării semiotice și structurale alături de Freidenberg și Frank-Kanețki și pe Golosovker; editarea lucrării celui din urmă despre mitul antic a fost un eveniment important al vieții noastre culturale.

3. În ultimul timp mă ocup de poetica tînărului Pasternak; am ținut pe această temă un lung curs la Tartu, pe care sper să-l pregătesc pentru editare. Am scris un articol care este sub tipar despre poetica ultimelor volume de versuri ale lui Gumiliov, unde, în particular, discut asemănarea frapantă dintre concepția sa istorico-culturală asupra genurilor cu cea a lui Dumesnil. În articolele despre Andrei Belîi încerc să surprind legătura dintre teoria versului care-i aparține, și practica teoretică a lui Blok și a poeților din generațiile următoare. Pregătesc o lucrare despre *Tablele sorții* a lui Hlebnikov, unde continui cercetările începute în lucrarea apărută recent *Hlebnikov* la Editura Nauka. Îmi continui de asemenea cercetările de literatură veche orientală și despre influențele ei asupra celei hittite. Din acest punct de vedere cercetez urmele literare ale etruscilor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iuri V. MANN*

1.—2. Consider că pînă la ora actuală factorul cel mai influent în ştiinţa literară sovietică a rămas M. M. Bahtin. Acţiunea ideilor sale este greu de evaluat. Totuşi, în concepţia sa, nu este nici pe departe totul indiscutabil; unele afirmaţii ne apar astăzi unilaterale; dar oricum, orice critică a lui M. M. Bahtin presupune, înainte de toate, asimilarea experienţei sale uimitor de profunde.

Se simte şi acum influenţa asupra ştiinţei literare actuale a lucrărilor lui I. M. Lotman. D. S. Lihaciov, L. I. Ginsburg etc.

I. M. Lotman excelează prin ştiinţa de a face legătura între formele contemporane ale conştiinţei artistice şi «arhetipurile antice». Aceasta nu se realizează la el în mod artificial şi obositor ca în cazul unor experienţe similare a altor cîtorva oameni de ştiinţă, ci cu un mare tact interior şi cu multă sensibilitate. Datorită acestui fapt se deschide o perspectivă spre dinamica noii literaturi — în interdependenţa genurilor, tipurilor de roman, în construcţia subiectului etc.

Voi cita ca exemplu o lucrare recentă a lui I. M. Lotman, *Proza lui Turgheniev şi spaţiul subiectual al romanului rus din secolul al XIX*-lea — publicată în Ungaria (Slavica XXIII, Debrecen, 1986). Acest mic studiu conţine o întreagă panoramă a dezvoltării romanului rus clasic (Puşkin, Gogol, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski etc.).

De fapt în ştiinţa literară sovietică contemporană sînt reprezentate diverse tendinţe şi orientări. — Apare aici şi cercetarea istorico-funcţională, analog sui-generis a hermeneuticii vest-europene, şi o orientare poetologică şi, bineînţeles, una sociologică. Dar contururile acestor orientări sînt adesea neclare; premisele metodologice nu sînt respectate; se întîmplă ca în limitele unei singure cercetări să se combine tot şi toate.

Unele orientări au nevoie de înnoirea metodologiei lor iniţiale — aceasta se referă în primul rînd la cercetarea sociologică a literaturii. Premisele vechi, vulgar-sociologizante, sînt de mult timp compromise (deşi influenţa lor se mai simte uneori şi în ziua de azi), iar premisele noi nu sînt încă elaborate.

3. Continuu să lucrez la cercetarea operei lui Gogol. Apar noi ediţii ale cărţilor mele: *Poetica lui Gogol* (Editura „Hudojestvennaia literatura") şi *În căutarea unui suflet viu* (Suflete moarte: cititorul — critica — scriitorul, Editura „Kniga"). Scriu o biografie a lui Gogol; cred că această lucrare se va prelungi în cîteva volume.

La Institutul de literatură universală unde lucrez fac parte dintr-un colectiv ocupat cu pregătirea *Poeticii istorice*. Este o încercare de realizare a iniţiativei lui A. V. Veselovski bazată pe materialul întregii literaturi universale, începînd cu antichitatea şi pînă la sec. XIX inclusiv. Colectivul de autori nu este mare: S. Averinţev, P. Grinţer, A. Mihailov, E. Meletinski, I. Podgaeţkaia, A. Ciudakov şi încă cîţiva.

Am scris cartea *Familia lui Aksakov*. Deşi este o carte destinată tînărului cititor, sper ca ea să nu fie lipsită de interes nici pentru maturi. În primul rînd, interesant este însuşi fenomenul acestei familii care a întrunit o serie de talente de primă mînă (scriitorul Serghei Timofeevici, fiii săi, publicişti, critici şi poeţi Konstantin şi Ivan ş.a.). În al doilea rînd m-a atras posibilitatea cercetării acestui fenomen în contextul vieţii literare şi obşteşti a unei întregi epoci.

(*Anchetă realizată* de Elena LOGHINOVSKI)

* Doctor în ştiinţe filologice, cercetător ştiinţific principal la Institutul de literatură universală «M. Gorki» din Moscova, autorul a aproximativ 150 de lucrări ştiinţifice inclusiv cărţile: *Poetica lui Gogol, Poetica romantismului rus, Estetica filosofică rusă, Dialectica imaginii artistice, Despre grotesc în literatură, În cenaclul lui Stankevici.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ADNOTĂRI PE MARGINEA UNUI «LEXICON»

Dicționarul literar, conceput uneori doar ca un index de autori dintr-o literatură dată cu informații bio-bibliografice esențiale, poate fi conceput și într-o perspectivă mai largă, ca un instrument și, totodată, ca un rezervor de idei, alăturînd acestor nume și o serie de termeni și subiecte, care ilustrează materia literară propriu-zisă. Așa procedează de regulă dicționarele literare publicate în colecția «Kröners Taschenausgabe» (Kröner Verlag, Stuttgart). Una din aparițiile mai recente ale acestei serii de largă răspîndire este *Lexicon der französischen Literatur* de Winifred Engler, profesor la Universitatea din Berlinul de vest.

Apărut în 1973 și reeditat în 1984, dicționarul cuprinde în cele o mie de pagini ale sale, care includ aproximativ cinci mii de intrări, nu numai articole privitoare la autori, ci și la personaje literare, titluri de opere, de reviste sau de grupări literare, de termeni literari *(stil, roman epistolar, hagiografie, proverb dramatic* ș.a.) ilustrați cu exemple din literatura franceză; sînt incluse, de asemenea, o serie de articole privitoare la personalități, evenimente și locuri istorice care au alcătuit materia unor celebre opere literare (Coligny, Marat și Charlotte Corday, ducele d'Enghien, Napoleon; edictul din Nantes; La Rochelle, capitala hughenoților în sec. al XVI-lea ș.a.), precum și la artiștii care au jucat un rol important în lansarea unor piese sau a unor filme inspirate din operele literare (Rachel, Yves Montand, Renoir).

Desigur, această lărgire a orizontului face posibile alternative care se prezintă cu ușurință oricărui cititor: dacă sînt incluși eruditi ca Du Cange sau Querard, de ce nu apar critici ca Bremond sau F. Baldensperger; dacă este consacrat un articol regelui François I, primul rege al Renașterii franceze, de ce nu sînt amintite și versurile sale, deși ele sînt *«décidément mauvaises»* (Sainte-Beuve); dacă sînt menționate romanele lui Merimée și Dumas la tema *La Rochelle*, de ce nu este amintit și *Le siège de la Rochelle*, romanul d-nei de Genlis, care s-a bucurat de oarecare notorietate în epocă; dacă este menționat contele de Guilleragues ca autor al *Scrisorilor portugheze*, la articolul sub acest titlu, de ce nu i se consacră și autorului un scurt articol, el fiind și autor al unor interesante *memorii* din vremea cînd era ambasador la Constantinopol etc. etc. (la articolul consacrat lui Eugen Ionescu, menționez că acel Ion Hurmuz, 1885—1922, a cărui influență asupra dramaturgului a fost *«hotărîtoare»*, trebuie să fie Urmuz, simplu pseudonim, fără prenume, al lui D. Demetrescu-Buzău). Dar asemenea discuții, care sînt posibile în legătură cu orice dicționar de acest tip, privesc amănunte fără mare importanță.

Prin volumul remarcabil de informație adusă la zi, prin sistematizarea ingenioasă și eficientă, prin perspectiva multilaterală (istorie, artă, filosofie) pe care o deschide asupra unei materii atît de vaste și pretențioase, *dicționarul* lui W. Engler este unul dintre cele mai utile din cele apărute pînă astăzi cu privire la literatura franceză.

Mircea ANGHELESCU

(Continuare din pag. 282)

recenzii (transformate, acestea din urmă, în veritabile contribuții), precum și cercetări mai ample rămase în manuscris (și care ar merita să fie publicate). Un alt domeniu familiar este presa transilvană, în cercetarea căreia s-a remarcat prin solida monografie a revistei *Transilvania*, lucrare metodică și exactă, cuprinzînd, într-o judecată echilibrată, devenirea și toate compartimentele publicației. Ediția Ieronim G. Barițiu, *Din zbuciumul veacului*, revelînd un bun cunoscător nu numai al publicisticii ardelene a secolului XIX, dar și al curentelor de idei specifice epocii, restituie, în pagini reprezentative, activitatea unui publicist, traducător și animator uitat.

Nicolae MECU

Începînd cu numărul de față, colegii noștri Andrei Nestorescu, redactor șef adjunct și Eva Catrinescu, redactor, își încetează activitatea la **Revista de istorie și Teorie Literară**. Mulțumindu-le pentru munca depusă în cadrul colegiului editorial al publicației noastre, le urăm mult succes în îndeplinirea sarcinilor viitoare. **(n. red.).**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PREMIUL HERDER — 1988

Universitatea din Viena, la propunerea juriului pentru decernarea «Premiului Gottfried von Herder», a acordat acest premiu pe anul 1988 profesoarei Zoe Dumitrescu-Buşulenga, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, vicepreşedinte al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, director al Institutului de istorie şi teorie literară «G. Călinescu», pentru întreaga sa activitate literară şi ştiinţifică, ilustrată prin numeroase lucrări de referinţă, care s-au bucurat de o deosebită apreciere, atît în ţară cît şi în străinătate.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga

De Zoe Dumitrescu-Buşulenga — unul din cei mai distinşi eminescologi români — mă leagă o veche şi mereu crescîndă afinitate intelectuală. Obiectul predilect al acestei afinităţi se descoperă a fi tocmai privirea comună asupra lui Eminescu. A decurs, în această privinţă, un fapt mai rar întîlnit. Fără să ştim unul de altul — nici direct, nici indirect — s-a întîmplat ca, în acelaşi an 1971, să apară formulată de noi, în mod separat, una şi aceeaşi idee, raportată deopotrivă la marele astru al poeziei noastre. Amîndoi am relevat că esenţa însăşi a trăirii eminesciene în lirică se exprimă prin puternica şi atotcuprinzătoarea sugestie a de-r partelui. *Este un paralelism fratern care îşi manifestă neintenţionat convergenţa chiar în acelaşi moment.*

Să fie, oare, aci la bază un germene latent din gîndirea marelui nostru maestru comun, Tudor Vianu, care afirmase, cu autoritatea sa nedezminţită, că Eminescu priveşte lucrurile «de foarte de sus şi de foarte departe»?... Dar această vedere poartă o cu totul altă semnificaţie decît cea urmărită de noi pînă acum. Una este să priveşti totul de departe, dintr-o înălţime a ta proprie faţă de lucruri, şi altceva este să hipostaziezi acest motiv al departelui *ca o entitate autonomă, aşa cum am făcut noi.*

Numai că Zoe Dumitrescu-Buşulenga a mers cu mult mai departe decît mine, care am rămas la continua sondare şi scrutare imanentă *şi* intrinsecă *a lui Eminescu. Zoe Dumitrescu-Buşulenga a înaintat către altceva. În primul rînd nu s-a restrîns la o exclusivă imanenţă a operei şi a trecut la detectarea, dincolo de text, a unei mari semnificaţii, mai cu seamă la privirea* Luceafărului. *În al doilea rînd a depăşit pătrunderea intrinsecă a structurii, şi s-a extins la o vastă investigaţie extrinsecă a poeziei eminesciene. Asupra acestui din urmă punct aş dori să mă opresc cîteva momente.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ion Creangă Editura pentru literatură, 1963
Eminescu, Editura Tineretului, 1964
Surorile Brontë, Editura Tineretului, 1967
Valori și echivalențe umanistice, Editura Eminescu, 1973
Sofocle, Editura Albatros, 1974
Renașterea, umanismul și destinul artelor, Ed, Univers, 1975
Muzica și literatura, vol. I-II, Editura Cartea Românească, 1984, 1986 (în colaborare).
Eminescu — cultură și creație, Editura Eminescu, 1976
Periplu umanistic, Editura Sport-Turism, 1980
Itinerarii prin cultură, Editura Eminescu, 1982
Eminescu și romantismul german, Editura Eminescu, 1986

Mă refer, în special, la recentul volum Eminescu și romantismul german, *care va rămîne, desigur, o lucrare de referință pentru actualii și viitorii eminescologi, români și străini. Nu întîlnim aci o simplă cercetare pasivă, de erudiție, în care se reperează doar lecturile și izvoarele străine ale unui poet și nimic altceva. Nu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga urmărește cu răbdare sensurile și formele în care aceste izvoare s-au transformat în creația eminesciană, cu ce resurse folclorice naționale s-au combinat și s-au sudat, ce efecte artistice noi au rezultat. Pe fondul acestei comparații cu modelele, așa cum se află inițială de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, reiese mereu și în mod convingător superioară magia poetică a lui Eminescu. Pentru el adesea motivul străin a fost doar un pretext pentru deschiderea avîntului său înaripat.*

Printre numeroasele și atît de variatele activități creatoare ale acestei fine și originale cercetătoare, laureată recent a premiului Herder, genialul nostru liric ocupă locul prioritar. Lui i-a consacrat decenii întregi de muncă abnegate. Bogatele roade ale acestui travaliu excepțional s-au văzut, se văd, le simțim.

Edgar PAPU

Prestigiosul «Premiu Herder», conferit în acest an prof. univ. dr. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, directorul Institutului «G. Călinescu» și al Revistei de istorie și teorie literară, **încununează o admirabilă operă pusă în slujba culturii române și a afirmării valorilor ei în plan universal.**

Este un binevenit prilej de a ne exprima și pe această cale bucuria pentru sărbătorescul eveniment și prețuirea deosebită pentru personalitatea și creația complexă a umanistului, comparatistului, profesorului și directorului nostru.

R.I.T.L.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN FOILETON

Octavian Goga

«ADDENDA» LA «JURNALUL POLITIC — 1931»

Fărâmituri dintr-o prăbușire*

17 Nov. [1916]

Scriu în pripă acest titlu deasupra rîndurilor cari vor veni... Nu găsesc altul pentru dezastrul dinaintea mea... Nici nu știu dacă voi fi în stare în spovedaniile astea să arunc barem cîte ceva pe hîrtie... Le încep acum, probabil însă peste cîteva zile, copleșit de toropeala generală, am să las condeiul la o parte, deși îmi dau seama că unul dintre oamenii mari ai neamului ar fi acela, care ar putea scrie pe hîrtie, limpede și fără nici o exagerare, ce-i văzură ochii în biata țară românească...

Va să zică la Iași...

Bucureștii, acum după trei luni de război, e aninat de-un fir de păr, evacuat, dezorganizat, părăsit de lume, așteptăm să cadă în toată ziua... Iașul, ticsit de fugarii din capitală, se zbate să-i hrănească. Jur împrejur se frămîntă mulțimea de băjenari, strigă, se agită, caută camere... Pe fețe, cu toate astea nu vezi întipărită tragedia prăvălirii unui popor. Aceleași femei ușurele, aceleași glume curente la politicieni. Note de cinism, o universală lașitate, ofițeri cu duiumul pe străzi fără să fi văzut frontul, ajunși de batjocura Rușilor, cocote de la București cu obrazul spoit. Un spirit de renunțare, o pregătire pentru fugă mai departe. Critică pe toată linia, inacțiune absolută...

---

* Sub acest titlu, trasat chiar de autor, paginile ce urmează constituie un alt «jurnal politic» al lui Octavian Goga, precedînd cu un deceniu și jumătate însemnările fulminante din primele luni ale anului 1931, publicate în foiletonul acestei reviste. Unitatea de ton și de viziune, ca și apariția în scenă a unora dintre personajele «istorice» caricaturizate în filele Jurnalului politic — 1931, ne-au determinat să înscriem Fărâmiturile ... într-o succintă addenda a acelui atît de important document literar, poate determinați și de dorința secretă de a facilita unei inițiative editoriale ulterioare stringerea la un loc, într-un corpus pe cît este posibil mai larg, a tuturor jurnalelor marelui scriitor, semnalate pînă în momentul de față prin investigațiile cercetării literare.

Notele de jurnal pe care începem să le tipărim acum se reproduc după o dactilogramă comunicată de prof. dr. Ion Dodu Bălan, căruia îi mulțumim și pe această cale. Transcrierea și stabilirea textului, în conformitate cu manuscrisul aflat actualmente în arhiva sa, («blocnotes de buzunar, format 9/16 cm, pe 47 file cu pătrățele, dintre care 39 [scrise] cu creionul și opt cu cerneală neagră»), aparțin, prin urmare, reputatului editor al operei lui Octavian Goga, care a comentat deja acest material în ediția a II-a, revăzută și adăugită, a monografiei consacrată poetului Oltului. (Editura Minerva, București, 1975, pp. 134—138). Rugăm, așadar, cititorul ca permanent să raporteze documetnar, prin lectură, aceste pagini la considerațiile judicioase și precizările de rigoare pe care istoricul literar le-a întreprins în volumul amintit.

Considerațiile finale ale lui Ion Dodu Bălan ca și diversele adnotări ale textului pe întreg parcursul tipăririi lui în paginile revistei asigură aparatul critic, sperăm corespunzător, capabil să indice atît contextul istoric și politic general, în care se plasează însemnările de jurnal dintre 17 noiembrie—26 decembrie 1916 ale marelui scriitor cît și caracterul conjunctural, pur subiectiv uneori, al afirmațiilor sale de om politic implicat în evenimente.

Ținem, de asemenea, să atragem atenția încă o dată asupra valorii literare excepționale a paginilor pe care le publicăm aici. (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Țară de secături, țară minoră, căzută rușinos la examenul de capacitate în fața Europei... *Aici ne-au adus politicienii ordinari, hoții improvizați astăzi în moraliști, miniștrii cari s-au vîndut o viață întreagă, deputații contrabandiști...*[1]

Am maimuțărit occidentul, ne-am spoit pe repezeală o fațadă, amăgindu-ne că, după ea, avem aceleași rosturi și noi ca și oamenii civilizați... Acum fațada a crăpat și în urma ei ni s-a dezvăluit dincolo de paravan cel mai murdar colț, de orient putred...

Brătienii, mici negustori sectari, gireză cu numele lor falimentul public... Va mai avea atîta putere furnicarul ăsta nenorocit, să-i mănînce cîndva, cu toată șleahta de bandiți și găinari cari mișună în umbră... Cine știe, nu-mi mai vine să cred că generația noastră morbidă de astăzi va mai fi capabilă de-un val de repulsiune morală.

Niciodată n-am crezut că în suflet mi se poate acumula atîta dispreț, cît simt astăzi pentru lumea de-aici pusă la frunte. Nu ne prăbușim nici de numărul dușmanului, nici de armamentul lui, boala o avem în suflet, e o epidemie înfricoșată de meningită morală. Țara în care un Morțun e ministru de interne, un așa zis Porcu stîlp de partid, cu conducători simpli hoți de drumul mare, trebuie să ajungă la marginea prăpastiei.

Să vedem ziua de mîine ce aduce...

Știri și zvonuri pretutindeni, fără temei... S-ar părea că guvernul, barometrul panicei tuturora, nu vine încă la Iași. Să vedem, să vedem... Eu însă cred puțin, iar alții nu mai cred deloc...

*

Fragment dintr-o conversație cu generalul Constantinescu, fratele Porcului, zis Naie Minciună. Vorba lui mergînd în tren:

— Trebuia să ajungem acolo unde suntem, fiindcă corupția e la baza acestei țări. Toți fură, în zadar strigă bietul Alecu...

Astea le spunea Naie Minciună, general la partea sedentară, scos la pensie pentru hoții, îmbogățit pe repezeală, iar Alecu este Porcu, strașnicul Porc, tipul rezumativ al situației care din avocat de provincie a ajuns astăzi multimilionar... — Bietu Alecu...

18 Nov. [1916]

Comunicatul spune că luptele se dau la Glavacioc, o localitate în Vlașca, la 40 kil[ometri] de București. După toate semnele orașul vesel al neutralității va trece sub stăpînirea nemților. Un val de optimism care revine mă face să mai cred într-o scăpare, deși toate elementele de judecată arată limpede deruta. Armata e în descompunere, urmînd pilda întregei societăți cu moralul nul.

---

1 Fragmentele tipărite cu caracter cursiv au fost publicate anterior, ca exemplificare a comentariilor sale, de Ion Dodu Bălan în volumul *Octavian Goga*, ed. II-a, revizuită și adăugită, Editura Minerva, 1975, pp. 135–136.

Evident, «aprecierile» de aici ale lui Goga privesc numai o categorie, clasa conducătoare a politicienilor și nu masele largi ale poporului. Există, de altfel, numeroase articole, publicate chiar în acele tragice împrejurări, în care marele poet al luptelor pentru desăvîrșirea unității naționale aduce un cald omagiu ostașului simplu ce-și jertfește viața fără precupețire pentru apărarea pămîntului strămoșesc al patriei.

Iată ce scrie astfel Octavian Goga în 6 februarie 1917, în paginile ziarului *România*, sub titlul, deosebit de semnificativ, *Către țăranii soldați*: «*Voi sînteți cei mulți, voi ați dat cu adevărat și sîngele și puterea... voi care umpleți golul tranșeelor și nu mai încăpeți în plinul spitalelor, soldați ai neamului, la voi e toată nădejdea de mîine.*

Din mijlocul nenorocului care ne încearcă în treacăt, dintre toate vedeniile chinuitoare ale acestor zile de pribegie, din întreaga uruitură a mașinilor nemțești, se ridică fruntea limpede a țăranului nostru încununată de strălucire. Dacă sufletul ni se clatină o clipă sub povara sorții, ne gîndim la țărani și se simțim tari ca viteazul din povestea veche, care își primenea puterea de cîte ori picioarele lui atingeau țărîna. Credem în hainele albe ale neamului românesc, credem cu toată îndărătnicia neînduplecată a dreptății pentru care luptăm, și dacă străinul vrea să judece acest popor după vrednicia lui adevărată, noi îl trimitem la: țărani.

De aceea, ca și în trecut, ne îndreptăm și astăzi spre voi, temeiul și fala oștirii, ca să vă spunem, că de la rîndurile voastre se așteaptă mîntuirea». (Vezi volumul: Octavian Goga, *Ne învață Mărășeștii*, Ediție, studiu introductiv și note de Stelian Neagoe, Editura Junimea, Iași, 1983, pp. 73–74).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În fața tragicului dezastru — aici apatia se menține. Piața Unirei cu aglomerația ei — nu-ți dă aspectul unor zile de îngropare, oamenii se freacă unii de alții liniștiți, aproape senini. Pe la colțuri trece cîte-un milionar proaspăt, avînd aerul că e preocupat de soarta țării... Probabil își face planul unde să găsească un colț de siguranță mai confortabilă.

*

Germanofilii ridică capul... Cei care vin de la București spun că Marghiloman oprește lumea acolo *«pe răspunderea»* lui. Panica a făcut un om al zilei din acest cameleon imbecil — unul din figurile tipice ale politicianismului din România — cu toată aparența manierelor occidentale suprapuse pe-un scîrbos fond balcanic. El primește acum, el făgăduiește, el calmează lumea alarmată. Totul pe socoteala nemților pe cari îi așteaptă. Guvernul, firește, privește liniștit manopera asta, ia și el măsuri administrative, introducînd filogermani cunoscuți în funcții publice pe cari să-i lase la București, înlesnind astfel opera de organizare nemțească. Astfel cea mai înfricoșată catastrofă a neamului se urzește într-o atmosferă de calm, cu conștiința limpede și rațională a guvernului.

De aceea într-o asemenea configurație morală, nu mai e nimic de așteptat. Conducătorii țării au luat toate măsurile neamului.

*

Guvernul n-a venit încă la Iași, afară de Costinescu și Porumbescu. Va veni mîine însă, pecetluind astfel cu prezența lui prăbușirea Munteniei.

În vremea asta, a cărei expresie n-o găsim decît în *Debâcle* al lui Zola, — rușii trec pîlcuri pe sub ochii noștri, hăulind cu cîntecele lor, fără ca să-și poată ascunde o linie de dispreț la adresa noastră...

19 Nov. [1916]

Ce vis lung și stupid... Toată noaptea am văzut ocuparea Bucureștilor... Nemți pe străzi muzici militare, fotografi, Carp-Stere, trupele bavareze pe Calea Victoriei... Ce coșmar, mă dor toate încheieturile — și cînd te gîndești că poate numai 24 de ore i-a avansat visul realității.

Și-n vremea asta noi stăm la Iași, facem provizii pentru iarnă, discutăm înainte și la Jockey Club, Rusu Abrudeanu joacă cărți...

«Je suis l'empire à la fin de la décadence» — spune în sonetul lui celebru Verlaine, — ce să spunem noi, cari înmormîntăm sfîrșitul unui început?...

*

Săracul popă... Ieri l-am văzut și pe el... Vechea lui manie nu l-a părăsit nici acum... Mi-a bătut prin geamul unei case și m-a oprit... Era în ședință și-aici, cu președintele Ligii din București refugiat, și cu președintele secției din Iași... discutau ce să facă cu refugiații ardeleni și plănuiau o audiență la Costinescu...

— Aici ne întîlnim, părinte Lucaci... Bietul om s-a uitat la mine plîngînd...

Pe drum, cum mergeam alături îmi spunea că se gîndește să plece în America, s-aducă emigranții din Ardeal... Lîngă consulatul rusesc se salută cu un om mare și mi-l prezintă: Prințul Gagarin, primul secretar de legație... Un individ, tăiat parcă din bucăți enorme de lemn, se uită la noi cu un fel de bonomie imposibilă... La o aluzie a mea că ne găsim la Iași, Rusul zîmbește nu fără oarecare dispreț și ne spune că Iașul e mai pitoresc decît Bucureștii.

M-am despărțit plictisit de acest Muscal, mare, călău și indelicat. Simboliza pentru moment toată politica rusească, înceată, fără spor și indiferentă la durerile celor mici...

Mi-au venit în minte cuvintele cinice spuse de Maiorescu deunăzi la București: — Muntenia subt Nemți, Dobrogea sub bulgari, Moldova sub ruși — Doamne, acesta să fie idealul național?

*

Seara. Ultima licărire de speranță. Comunicatul anunță luptele la Comana, 20 de kilo[metri] de București. Într-un colț la Glavacioc un mic succes: cîteva sute de prizonieri. Diferite zvonuri, ca de obicei alarmante, prea optimiste sau prea rele. Conversații de telefon ar anunța

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că situația s-ar fi îmbunătățit puțin. Între alte vești, a circulat astăzi și zvonul că Gen. Iliescu s-ar fi sinucis. Oameni veniți de la București spun că la îngroparea lui Zatu [?] lume din popor scuipa covoarele de la groapa lui.

*

Într-o conversație de-o $^1/_2$ de oră cu Posdewski [?] mi-a spus că Brătianu a pus totdeauna la o parte chestiunea prizonierilor români din Rusia, de care s-a dezinteresat. Rusul a fost foarte amabil, dar părea cam dezamăgit de noi...

*

Fermo [?] mi-a spus că Take Ionescu a dat scrisori de recomandație lui Fagure și Honigman, cei doi fericiți frați, cari astăzi, posesorii unui milion, pleacă în străinătate. Ei vor reprezenta cauza noastră (Ardealul pe mîna lui Honigman!), gentilul Take le deschide drumul la Briand și Sir Eduard Grey...

Și asemenea oameni să reformeze România de mîine!, România muncei și-a idealului...

Iată de ce, acum la miez de noapte cînd stau singur în camera mea și mă frămînt, nu pot crede în saloanele Bucureștilor...

Capitala politicianismului venal, cetatea de carton, a samarlicului liberal și-a takismului libertin *trebuie* să cadă...

20 Nov. [1916]

Se mențin încă zvonurile de îmbunătățire a situației. Ministrul Anghelescu, venit azinoapte, spune că generalul Presan care comandă armata din fața Bucureștilor ar fi declarat că suntem în superioritate de număr și că 80 de șanse la sută avem să ieșim biruitori. De altă parte se spune că rușii au luat ofensiva pe frontul Moldovei și în Dobrogea, unde ar fi ocupat Constanța — Cernavoda...

Aegri somnia vana, nici o putere nu mă poate face să cred că organismul nostru bolnav se poate însănătoși de azi pe mîine și că societatea care a tolerat pe-un Morțun ministru mai poate fi capabilă de-un efort în fața clipei supreme...

— Să vedem, mîine se alege...

*

O notă interesantă care lămurește sufletul imbecil al guvernului. Între puținele măsuri luate în fața invaziei nemțești se remarcă numirea unor cunoscuți germanofili în diferite posturi. Se organizează, va să zică, viața pentru nemți. Astfel a fost numit Lupu Kostake, delegat secretar general al ministerului de interne.

— *Înțeleg să mori, dar să te înțelegi înainte cu viermii cari te vor mînca, asta n-o poate concepe decît capul lui Vintilă Brătianu...*[2]

21 Nov. [1916]

Comunicatul de astăzi ar îndreptăți oarecum speranțele de mai bine. Se spune că am bătut o divizie turcă și grosul armatei germano-bulgare pe Neajlov-Glavacioc...

Se vorbește însă de retragerea noastră spre Titu...

*

O nouă contribuție pentru psihologia unor oameni conducători ai țării.

D-șoara Fălcogeanu sosită astăzi îmi spune că fiind la D-na Cezianu a venit Gr. Cantacuzino, care le-a zis să nu fie triste:

— Mai așteptați încă cîteva zile, au să vie nemții la București, vom lumina orașul *a giorno*, veți avea muzică militară, veți avea teatru...

---

[2] Fraza reprodusă cu caracter cursiv a fost publicată anterior de Ion Dodu Bălan, vol. cit. p. 136. [n. red.].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— Cînd l-am văzut pe-acest cioclu, mi-am făcut bagajul şi-am plecat, — a încheiat dş. Fălc[ogeanu].

Iată oamenii cari la 1916 sînt descendenţii familiilor boiereşti din ţară...

*

Viaţa la Bucureşti se organizează înainte pentru primirea nemţilor. Prefect de poliţie a fost numit generalul Mustaţă, cunoscutul germanofil cumpărat de nemţi în timp de pace, toate ministerele îşi au delegaţii lor, Marghiloman este omul zilei, Carp, Maiorescu, Stere sunt cu toţii în aşteptare. — Reţeta de duplicitate a guvernului imoral de pe vremea neutralităţii se menţine şi-acum în război. — Măsuri şi laşe şi absurde, fiindcă prin intrarea cuceritorului se introduce o nouă ordine de drept care nu va ţine seamă de nici una din rînduielile celui învins.

Dovedim însă încă o dată că suntem un popor minor, nimic din măreţia Belgiei sau Serbiei în faţa Catastrofei...

22 [Noiembrie 1916]

A sosit şi ziua grozavă.

A căzut Bucureştii.

Armata noastră a fost bătută. Guvernul s-a refugiat la Iaşi.

M-am înşelat în poporul meu[3]. Nu l-am cunoscut. Am fost orb, nu l-am văzut, nu l-am înţeles.

De-acum, striviţi de dispreţul lumii şi de sila de noi înşine să ne tîrîm înainte cît vom mai putea...

Sodoma şi Gomora e aici...

De ce nu mă chiamă Honigman ca să imit şi eu pe strămoşul Lot şi să plec, fără să mai privesc înapoi...

23 [Noiembrie 1916]

Agonia e mai lungă. Bucureştii n-a fost încă ocupat de nemţi. S-a vorbit la telefon cu Capitala. Comunicatul spune că armata se găseşte la est şi sud-est de Bucureşti. Milităreşte se zice că e virtual ocupat. Armata noastră e în retragere pe tot frontul în drum spre linia Focşani—Galaţi. Valea Prahovei o părăsim. S-au distrus de către inginerii englezi toate sondele şi distilăriile de petrol, angajîndu-se cu despăgubirile de vreo 600 milioane Franţa şi Anglia. Din cercurile guvernului transpiră că tot se mai speră o apărare a Bucureştilor. De la asta ar depinde soarta gen. Iliescu, care ar fi sacrificat numai în cazul cînd nu s-ar putea apăra Bucureştii. Guvernul a amînat deschiderea camerelor, din nou, pînă la 9 Dec., contrar constituţiei care nu prevede propagarea decît prin decret regal. — Se spune că această amînare are de scop ca în acest timp guvernul să-şi asigure majoritatea. Toţi vorbesc că mijlocul de acaparare de care uzează guvernul este înlesnirea creditului pentru deputaţi ca să poată pleca în Rusia. Între altele se spune că guvernul va făgădui o desdăunare generală a particularilor după război...

*

În acest timp la Bucureşti, cît vreme este încă stăpînit de noi se organizează viaţa pentru primirea nemţilor. Cunoscuţii germanofili stau în capitală, ca delegaţi ai guvernului. Marghiloman şi-a deschis registrele partidului şi operează sub ochii guvernului, făgăduind protecţie în puterea lui de prieten al nemţilor. Stere în uniformă de Colonel român rămîne la Bucureşti şi aşteaptă nemţii...

Orice om cuminte se întreabă: Cînd s-a mai văzut undeva o catastrofă naţională organizată pe seama duşmanului de însuşi guvernul ţării? Ideea cea mai elementară a suveranităţii de stat român refuză astfel de aranjamente pe seama inamicului, care ocupînd capitala ta în puterea lui de cuceritor le va nesocoti pe de-a-ntregul, investind tot teritoriul cucerit cu atribuţiile fireşti ale suveranităţii lui.

De ce atunci numirea generalului Mustaţă ca prefect de poliţie, a acestui om cumpărat de nemţi, neutilizat în armată tocmai din pricina vînzării lui? De ce nu sunt arestaţi exponenţii principali ai curentului germanofil — de ce se îngăduie propaganda lor, care ne acoperă de ruşine în faţa noastră, iar în faţa aliaţilor stîrneşte neîncredere şi-o foarte firească jenă morală?...

---

[3] Este evident că în împrejurarea respectivă, foarte gravă de altfel, scriitorul se lasă furat de patos polemic. Afirmaţia sa nu vizează însă, aşa cum am arătat şi în nota introductivă, masele largi populare. Scriitorul se referă aici, de fapt, la clasele conducătoare. *[n. red.]*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De ce?... — Fiindcă se păstrează linia de consecvență a acestui guvern cu suflete meschine de negustori cari nu pot avea o linie dreaptă, cari și pentru vreme de război, acum cînd ne găsim la marginea prăpastiei, uzează de aceleași rețete ale neutralității imorale, care n-a avut altă busolă decît duplicitatea...

În astfel de împrejurări — unui om care vede prăvălirea, care-și dă seama că propaganda filogermană care ne sapă existența nu e stînjenită de guvernul slab sau neînțelegător, — unui om cu mintea limpede nu-i rămîne altceva de făcut decît să apeleze la ambasada Rusiei, în ale cărei mîini suntem acum și care singură ne mai poate scăpa de nemți, — să facă apel ca Rusia să îndeplinească această purificare, cerînd guvernului nostru în mod categoric stăpînirea radicală a propagandei nemțești...

Cît despre Morțun sau Porcu, cine dracu poate aștepta ceva de la ei? Te pomenești că și astăzi în ficcare lună la zi întîi își trag în regulă leafa în mărci de la Berlin...

*

Ceialaltă parte a monedei ca să ne vedem limpede și să privim mai bine și-n sufletul din Ardeal, nenorocit și dezorientat...

Sfetea librarul din București, refugiat aici, îl văd pe stradă:

— *Ce-i cu Coșbuc?*

— *A rămas la București...*

Va să zică nici Coșbuc n-a înțeles că trebuie să prefere un drum al pribegiei în fața umilirii nemțești...

— «Poetul țărănimii», *care de doi ani n-a avut un singur accent pentru moartea de la noi, acum stă liniștit ca orice băcan și așteaptă trupele din Brandemburg în piața teatrului...*

Să fie un reflex postum al ardelenismului copleșit de respect în fața «Împăratului», sau să fie un caz simplu de ramolire a unui om, lipsit de orice răsunet în fața durerilor publice?...

Nu știu, în orice caz Coșbuc e prin activitatea lui o figură reprezentativă și din atitudinea lui se poate descifra un fenomen sufletesc al vremii și al societății...[4]

24 [Noiembrie 1916]

O lungă conversație cu Duca. Ne-am revăzut în palatul mitropolitului de-aici. Trei miniștri sunt instalați aci, el cu Vin[tilă] Brătianu și Morțun... Discuția cu Duca, de două ceasuri, a fost liniștită și resemnată, ca de obicei. Îmi explică cum prevederile lui s-au realizat... Tragedia care planează peste capul nostru n-a putut smulge în două ceasuri accente mai puternice I-am arătat toate nemulțumirile cari năvălesc asupra guvernului, manifesta oarecari temeri, de atitudinea opoziției, cînd însă i-am spus că și în partidul lor văd oameni care își afișează amărăciunea, Duca mi-a răspuns cu un fel de calm:

— Nu-i nimic, am făcut pontajul ...

În acest răspuns grabnic, involuntar, se comprima toată concepția fanariotă de politicianism a acestor oameni, cari și în situația actuală, nu au alte rețete, decît acapararea indivizilor prin favoruri și terorizări — simplu șantaj electoral — mijloace vechi și uzate cari au adus țara aici, la marginea abisului...

— În sfîrșit, am văzut că Generalul Iliescu e pe cale să fie sacrificat ... —Am ieșit de la Duca cu convingerea că deruta militară e perfect secondată de cea politică.

30 Nov. [1916]

Vreme de 6 zile n-am scris nimic. Bucureștii și Ploieștii au căzut. Cu toate că deruta mi se părea inevitabilă, totuși faptul înlocuind ipoteza, m-a demoralizat și m-a aruncat într-o stare de paralizie morală, de care suferă astăzi toată lumea de aici.

*

Nemții au intrat în București la 23 Noiembrie. Zi sinistră, va rămîne în istorie ca o aniversară a unui biet popor aruncat pradă pe mîna hoților și inconștienților. Se vorbește că părăsirea Bucureștilor se datorește faptului că divizia comandată de generalul Socecu n-a fost dusă în luptă — și mulțimea care ar vrea să aibă o sancțiune morală pentru păcat — spune că gen. Socescu (străin de origine) ar fi fost împușcat.

---

[4] **Acest paragraf a fost și el reprodus fragmentar de Ion Dodu Bălan,** vol. cit., **p. 137. Atitudinea față de Coșbuc e pătimașă și nedreaptă, reflex al cunoscutului subiectivism al lui Goga.**

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ocuparea Capitalei rămasă pe mîna sinedriului (?!) germanofil adunat acolo sub ochii şi probabil cu învoirea guvernului, n-a zguduit cu o putere deosebită lumea de-aici. Nici poporul, nici figurile de politicieni refugiaţi la Iaşi, nu le-am văzut resimţind cu vreo reacţiune mai puternică groaznica catastrofă. E ceva straniu în toată fiinţa noastră, nici voinţă, nici revoltă, suntem poporul cel mai nepregătit politiceşte şi cu nivelul moral cel mai scăzut. Nu ne-am putut ridica încă ca naţie la concepţia unui ideal politic, care să ne stăpînească nervii şi să ne agite. Nu este nici o putere de tresărire, nici un gînd de pedeapsă, nici o revoltă a moralului pălmuit. Politicienii venali şi ţărănimea flămîndă nu pot susţine credinţa într-o idee. Neam bolnav fără vreme, cu un trecut trist, aproape fără istorie, cu o alcătuire socială nenorocită, cu o clasă conducătoare în care s-au amestecat o mulţime de elemente străine, hotărît nu suntem un popor războinic. Impulsurile vechi de vitejie mai răsar pe ici pe colo pe la soldaţii smulşi din ţărănime, dar nefiind susţinute de-o conducere pricepută sau îndrăzneaţă rămîn fără rezultat. Piramida noastră socială e morbidă, — vîrful bolnav de sifilis, temelia de pelagră. A trebuit acest cataclism ca să crape mîncinoasa faţadă occidentală, ca să vedem în dosul ei...

Într-o asemenea situaţie tragică, cu elementele de-aici, nefiind o ţară de opinie publică sau de libertate constituţională, nu se aşteaptă nimeni la vreo schimbare de politică internă. Guvernul, care în Franţa ar fi căzut din primele zile şi în Italia ar fi fost asasinat, e tot atît de sigur la locul lui. Miniştri instalaţi prin case bunicele îşi menţin vechea inacţiune, guvernul nu se gîndeşte nici la retragere, nici la remaniere. Se menţine Porumbaru la externe, un biet imbecil ramolit care probabil nici astăzi nu ştie că nemţii sunt la Craiova, Brătianu cu fraţii lui, şeful unui angrenaj de exploatare a mulţimei, păstrează şi mai departe răspunderea. Nu cred că va fi pedepsit acum, dar istoria va stigmatiza odată obrazul acestui om vinovat, meschin dictator oriental, înconjurat de eunuci politici şi de slugi păcătoase. Oricît de evidentă catastrofa el nu se retrage, fiindcă îşi dă seama că o cădere astăzi ar echivala cu o îngropăciune. De-aceea, nădăjduind într-o îmbunătăţire a situaţiei prin ajutorul ruşilor, se cramponează de guvern şi aşteaptă...

*

Alaltăieri, la 28 Nov., a fost aniversarea luării Plevnei. După treizeci de ani, pe urma noului examen în faţa morţii, o serbăm cu Dobrogea ruptă, cu Muntenia ocupată şi cu armata sdrenţuită. Nici nu se poate închipui un certificat mai real al guvernării de trei decenii, decît această stare sinistră. Regele Carol, exploatatorul egoist al slăbiciunilor româneşti — şi politicianismul fără suflet, — să răspundă în faţa istoriei ...

*

Toate veştile ne arată că armata noastră e în disoluţie, decimată şi strivită. Din Ialomiţa pînă la Buzău, se retrage necontenit. Se vorbeşte că vor rămînea numai patru divizii pe front şi va fi înlocuită cu ruşii. Mari, greoi, mătăhăloşi şi laţi în spate, soldaţii Ţarului curg într-una ca un puhoi enorm de barbari. Rîndurile lor masive, cîntecele, carele, privirile lor îţi dau o impresie penibilă, cînd vezi alături de ei strecurîndu-se ostaşi de-ai noştri, timizi şi anemici, atinşi parcă de ftizie... Deunăzi am oprit un rus şi i-am dat ţigări. Mi-a mulţumit românește. Era basarabean.

La întrebarea dacă-i moldovean mi-a răspuns: da. Mi-a spus însă că vorbeşte şi ruseşte, că aşa e mai «ghine», că aşa vin toate cărţile şi scrisorile. Se uita cu dispreţ la soldaţii noştri şi-mi povestea cu multă mîndrie: — Numai noi şi ghermanii ne batem bine. Mergem acum pe Moldavschi front, în locul rumânilor, că rumânii au fugit...

Admirabile impresii, frumoasă conştiinţă de rasă... — Săracul vis al unităţii noastre...

*

Primar al Bucureştilor se spune că ar fi ovreiul Ilie Bercovici, un bancher. La Craiova e jidanul Mendel, la Piteşti altul Beligrădeanu. Sunt proşti nemţii, ar trebui să puie români cu nume istorice, s-ar găsi doar atîţia...[5]

*

Dar opoziţia, ce face în aceste zile de teribil dezastru? Cînd nu-şi pregătesc paşapoartele discută. Obişnuita vorbărie de pe vremea neutralităţii s-a reluat. La fostul ministru conservator Greceanu — un om cinstit şi simplu — *«Acţiunea naţională»*, se adună din nou. Acelaşi ceai, aceleaşi înjurături sterpe. Popa Lucaci în frunte la o masă cu-o coală de hîrtie, are însemnată ordinea discuţiei şi ordinea oratorilor...

---

[5] **Atragem atenţia cititorului asupra faptului că, în ciuda regretabilelor violenţe de limbaj, «ieşirea» lui Octavian Goga vizează, în acest caz, categoria potentaţilor, dincolo de apartenenţa lor etnică, pe care conjunctura politică şi istorică i-a impus atunci în prim-planul vieţii sociale.** (n. red.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Toți au argumente de spus, frazele se umflă, retorica zbîrnăie deșanțată, întretăiată de întreruperile nenorocitului Mîndrescu — și prost și maladiv —: — Am să fac eu ceva cu Ardelenii mei.

E atîta potriveală între acești burghezi și între mamelucii guvernului, aceiași croială, același diapazon moral. Nu văd între ei nici conspiratori, nici răsturnători ai vechiului putregai...

*

Iorga, ex-apostol al mulțimii, devenit blînd animal domestic, a început să-și scoată gazeta. Scrie articole cu Kaiserul și cu Hindenburg. În schimb nici o vorbă de critică la adresa guvernului care-l patronează... O deplorabilă «demi-vierge» politică această figură de retor răsuflat, care-și menține numai virginitatea anatomică, celelalte le face toate și primește și cadouri...

*

Curierul guvernului, omul care trebuie să îndulcească lumea, să convingă partizanii, să facă pe șiretul, și să pregătească echilibrul este Duca, care se învîrtește pe la toți...

Ce rol urît și la ce vîrstă a luat acest omușor asupra lui! ... La 35 de ani în alte țări oamenii politici se găsesc încă în perioada idealismului vizionar...

Are să ajungă departe tînărul Laufbursch (?!) în țara românească...

1 Dec[embrie 1916]

În Piața Unirii am văzut silueta lui Delavrancea. A venit și el de la Vaslui să vadă ce mai este... Suflet bun, antipolitic ca totdeauna.

Împreună ne-am dus la Costinescu să-i vorbim, să-l întrebăm, să ne plîngem. Bătrînul cu fața de patriarh, l-am găsit obosit, descurajat. Reumatic și zdrobit fizicește, abia mai păstrează în ochi vechea licărire șireată...

Ne-a spus că nu știe dacă măcar aici la Iași ne vom opri... S-a plîns de ruși cari se mișcă încet, a amintit de marea presiune nemțească la Oituz, unde rușii nu merg deși sunt în țară peste 400 mii și generalul Leschitzki s-a instalat la Roman cu un scut (?!) de Rege al Poloniei, cu peste 120 de adiutanți. Mi-a spus că suntem cu totul în mîinile lor și că tezaurul Băncii Naționale l-am transportat la Moscova. Ne-a vorbit cu oarecare mulțumire că în sfîrșit după repetatele lui insistențe Brătianu rămînînd de astă dată singur în consiliul de miniștri l-a sacrificat pe generalul Iliescu, avînd să fie înlocuit cu Presan. La observația mea că guvernul nu lucrează și că Brătianu pare inexistent, mi-a răspuns: — Mai bine ar fi să nu existe... A arătat lupta lui îndelungată cu Brătianu care i s-a plîns de opoziția ce i-o face zicîndu-i: «*Un om am și eu în minister și acela e contra mea*»...

Vizita la Costinescu ne-a lăsat o impresie de dărăpănare. Se părea că moșneagul ăsta șchiop și hodorogit reprezintă un simbol al întregului sistem de politică liberală... Negustoria ajunsă la faliment...

(Continuare în numărul viitor)

I.P.Av C.T.C. 101

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FROM THE CONTENTS:

National and universal: *Titu Maiorescu and German Culture* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *A monument: «The Bucharest Bible»* (I.C. Chiţimia); *Romanian Travel Literature and Europe in the XIX-th century* (Florin Faifer); Contemporary Profile: Marin Sorescu, Emil Cioran; Points of View: Silviu Angelescu, Şerban Foarţă, Ion Ianoşi, Victor Kernbach, Al. Zub; Perspectives: *Victor Papilian — A Centenary* (Mircea Zaciu); *Tudor Arghezi's Grotesque* (Elvira Sorohan); *Emil Botta — Eminescean Intertext* (Smaranda Vultur); *Romanian Visual Poetry* (Andrei Oişteanu); Texts and Pretexts: Edgar Papu, Jean Lacroix, Octavian Paler, Daniela Hodrová, Augustin Buzura, Pierre de Boisdeffre, Ion Horaţiu Crişan; Literary Confessions: Ionel Jianu, Al. Paleologu; *The Critical History of Romanian Literature: I — Medieval Poetry* (Nicolae Manolescu); Inedited texts: Nicolae Bălcescu, B.P. Hasdeu, Hortensia Papadat-Bengescu, Paul Zarifopol; *Why Do I Write? What Do I Believe in?* (Gh. Grigurcu, Bedros Horasangian, Robert Rojdestvenski, Cornel Ungureanu); Poetics: Adrian Marino, Val Panaitescu, Ioan Pânzaru. In instalment: Octavian Goga — *Appendix to the «Political Diary»* (I). The publication of the Romanian Version of Heidegger's *Sein und Zeit* and of Mircea Eliade's *Memoirs* (vol. 2, exclusively) continues.

SOMMAIRE EN BREF:

National et universel: *Titu Maiorescu et la culture allemande* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *Un monument: «La Bible de Bucarest»* (I.C. Chiţimia); *La littérature roumaine de voyage et l'Europe au XIX-ème siècle* (Florin Faifer); Profil contemporain: Marin Sorescu, Emil Cioran; Points de vue: Silviu Angelescu, Şerban Foarţă, Ion Ianoşi, Victor Kernbach, Al. Zub; Perspectives: *Victor Papilian — Centenaire* (Mircea Zaciu); *Le grotesque dans l'oeuvre de Tudor Arghezi* (Elvira Sorohan); *Emil Botta — intertexte eminescien* (Smaranda Vultur); *La poésie visuelle roumaine* (Andrei Oişteanu); Textes et prétextes: Edgar Papu, Jean Lacroix, Octavian Paler, Daniela Hodrová, Augustin Buzura, Pierre de Boisdeffre, Ion Horaţiu Crişan; Confessions littéraires: Ionel Jianu, Al. Paleologu; *L'Histoire critique de la littérature roumaine: I — La poésie du Moyen Age* (Nicolae Manolescu); Textes inédits: Nicolae Bălcescu, B.P. Hasdeu, Hortensia Papadat-Bengescu, Paul Zarifopol; *Pourquoi j'écris? En quoi je crois?* (Gh. Grigurcu, Bedros Horasangian, Robert Rojdestvenski, Cornel Ungureanu); Poétique: Adrian Marino, Val Panaitescu, Ioan Pânzaru. En feuilleton: Octavian Goga — *Addenda au «Journal politique» (I)*. On continue la publication de la version roumaine de *Sein und Zeit* par Martin Heidegger et des *Mémoires* de Mircea Eliade (deuxième volume, en exclusivité).

AUS DEM INHALT:

National und Universal: *Titu Maiorescu und die deutsche Kultur* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga); *Ein Sprachdenkmal: die «Bibel von Bukarest»* (I.C. Chiţimia); *Die rumänische Reiseliteratur und das Europa des XIX Jahrhunderts* (Florin Faifer); Profil eines Zeitgenossen: Marin Sorescu, Emil Cioran; Gesichtspunkte: Silviu Angelescu, Şerban Foarţă, Ion Ianoşi, Victor Kernbach, Al. Zub; Perspektiven: *die Hundertsjahrfeier von Victor Papilian* (Mircea Zaciu); *Das Groteske bei Tudor Arghezi* (Elvira Sorohan); *Emil Botta — intertextuelle Bezüge zu Eminescu* (Smaranda Vultur); *Die rumänische Bilderlyrik* (Andrei Oişteanu); Texte und Prätexte: Edgar Papu, Jean Lacroix, Octavian Paler, Daniela Hodrová, Augustin Buzura, Pierre de Boisdeffre, Ion Horaţiu Crişan; Literarische Bekenntnisse: Ionel Jianu, Al. Paleologu; *Die kritische Geschichte der rumänischen Literatur: I — Die mittelalterliche Dichtung* (Nicolae Manolescu); Unbekannte Texte: Nicolae Bălcescu, B.P. Hasdeu, Hortensia Papadat-Bengescu, Paul Zarifopol; *Warum schreibe ich? Worin glaube ich?* (Gh. Grigurcu, Bedros Horasangian, Robert Rojdestvenski, Cornel Ungureanu); Poetica: Adrian Marino, Val Panaitescu, Ioan Pânzaru. Im Feuilleton: Octavian Goga — *Nachtrag zum «Politischen Tagebuch»* (I). Es folgt die Veröffentlichung der rumänischen Version von Martin Heidegger *Sein und Zeit* und die *Lebenserinnerungen* von Mircea Eliade (2. Bd.).

ИЗ СОДЕРЖАНИЯ:

Национальное и общечеловеческое: *Титу Майореску и немецкая культура* (Зое Думитреску-Бушуленга); *Памятник культуры: Бухарестская «Библия»* (И. К. Кициимия); *Жанр путешествия в румынской литературе и Европа XIX века* (Флорин Файфер); Портрет современника: Марин Сореску, Эмиль Чоран; Дискуссия: Сильвиу Анджелеску, Шербан Фоарцэ, Ион Яноши, Виктор Кернбах, Ал. Зуб; Горизонты: *Виктор Папилиан — столетний юбилей* (Мирча Зачиу); *Гротеск у Аргези* (Эльвира Сорохан); *Эмиль Ботта — Эминеску. Интертекстуальные связи* (Смаранда Вултур); *Румынская визуальная поэзия* (Андрей Ойштяну); Текст как предлог: Эдгар Папу, Жан Лакруа, Октавиан Палер, Даниэла Ходрова, Аугустин Бузура, Пьер де Буадеффр, Ион Горацию Кришан; Литературная исповедь; Ионел Жиану, Ал. Палеологу; *Критическая история румынской литературы: поэзия средних веков* (Николае Манолеску); Неизданное: Николае Бэлческу, Б. П. Хашдеу, Гортензия Пападат-Бенджеску, Пауль Зарифопол; *Почему пишу? Во что верю?* (Г. Григурку, Бедрос Хорасанджиан, Роберт Рождественский, Корнел Унгуряну); Поэтика: Адриан Марино, Вал. Панаитеску, Иоан Пынзару. Публикация: Октавиан Гога — *Прибавление к «Политическому дневнику»* (I). Продолжают печататься румынский перевод Sein und Zeit Мартина Хайдеггера и *Мемуары* Мирчи Элиаде (т. 2, только для нашего журнала).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ
Tomul 37, fascicula I — II, pp. 1 — 360
Lei 60

NU UITAŢI!
ABONAMENTUL PE 1988 VĂ ASIGURĂ
PRIMIREA LA TIMP A ACESTEI PUBLICAŢII

În numărul viitor:

- *Dr. Faustus — sodomit şi necromant*
- VASILE CONTA *şi «spiritualitatea»*
- *Între* BĂNULESCU *şi* REBREANU
- *Perspective:* Paul RICOEUR, Al. ROSETTI, Michel CADOT
- *Încă ceva despre «Poetica sanscrită»*
- D. ANGHEL — *festivitatea crepusculară*
- *Restituiri:* IORDACHE GOLESCU, G. CĂLINESCU, LUCIAN BLAGA

Administraţia
I. S. I. A. P.
Piaţa Scînteii, 1
Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro